

SOBRE DOIS FILMES

Tabu de Miguel Gomes e *Deste lado da ressurreição* de Joaquim Sapinho

JOÃO MARIA MENDES

ENTREVISTA COM ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO

JOÃO MARIA MENDES E JORGE LEITÃO RAMOS (1985)

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLECCÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>Sobre Dois Filmes: Tabu de Miguel Gomes e Deste lado da ressurreição de Joaquim Sapinho; Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro (1985)</i>
Foto capa	João Maria Mendes, António Reis, Margarida Cordeiro e Jorge Leitão Ramos durante a entrevista de Maio de 1985. Foto de José Tavares (Diário de Lisboa)
Autor	João Maria Mendes, João Leitão Ramos
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	Setembro 2013
ISBN	978-972-9370-15-1

ÍNDICE

João Maria Mendes

Sobre dois filmes — *Tabu* de Miguel Gomes e *Deste lado da ressurreição* de Joaquim Sapinhopág. 5

João Maria Mendes e Jorge Leitão Ramos

Uma entrevista de Maio de 1985: António Reis e Margarida Cordeiro — Viagem a uma paixão pág. 44

***Ana*, de António Reis e Margarida Cordeiro** — a crítica de Jorge Leitão Ramos pág. 53

***Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro** — a crítica de Jorge Leitão Ramos..... pág. 57

Dois filmes portugueses destacavam-se, pela sua notável recepção internacional, no final de 2012: *Tabu*, a terceira longa-metragem de Miguel Gomes, e *Deste lado da ressurreição*, a quarta de Joaquim Sapinho. O *top ten* da revista *Sight & Sound* (resultante das escolhas de cerca de uma centena de críticos) colocou *Tabu*, de Miguel Gomes, na posição de segundo melhor filme de 2012, e a redacção dos *Cahiers du Cinéma* na de oitavo entre os dez melhores. Haden Guest, da *Film Comment*, classificou o filme de Sapinho como um dos dez melhores de 2011 e organizou, a partir dele, uma mostra de cinema português no Harvard Film Archive — mostra que dali seguiu para os Anthology Film Archives de Nova York. A crítica de cinema internacional mantinha assim, apesar da sua diversidade, um “partido português”, como costumava dizer Paulo Rocha. E isto quando o governo de Portugal suspendeu, na sua predatória política de austeridade, a totalidade do financiamento ao cinema, não contratualizando os subsídios atribuídos em 2011 e não abrindo concursos para novos projectos em 2012.

Justificando a escolha dos *Cahiers*, Jean-Philippe Tessé, actual director-adjunto da publicação, escreveu que os filmes escolhidos são “exemplos de uma radicalidade que não se assemelha a nada” e que “não busca consensos” — declarações que Guest poderia igualmente subscrever, embora em apoio de uma lista diferente (1). Por seu turno, sobre o filme de Sapinho, escreveu Guest que é uma “fábula elegantemente minimalista sobre um surfista-monge em busca de fé e transcendência a partir do mundo material”.

Também *Sangue do meu sangue*, de João Canijo, de 2011, fez um interessante percurso internacional (2).

A viagem de Miguel Gomes a um paraíso perdido

Miguel Gomes ironiza por ter ganho o prémio Alfred Bauer, de inovação, na Berlinale, com o que ele próprio considerou ser um filme *old fashion*, feito a preto e branco no antigo formato 4/3, em película da extinta Kodak, e metade do qual é quase mudo embora narrado por uma *voice over* muito literária, vinda de *Les deux anglaises et le continent* e de *Jules et Jim* de Truffaut, ou, mais remotamente, do *Sunset Boulevard* de

Billy Wilder e do *film noir* dos anos 40-50. O cineasta diz que pretendeu, emudecendo metade de *Tabu*, homenagear o cinema sem som e especialmente o de Murnau (a quem foi buscar o título do seu último filme, de 1931: *Tabu, A Story of the South Seas*, bem como as designações das duas partes do filme, *Paraíso* e *Paraíso Perdido*, e o nome da sua protagonista, Aurora). Murnau escreveu o argumento de *Tabu* com Robert H. Flaherty, que filmou a sua cena de abertura mas não chegou a co-realizá-lo, como inicialmente previsto.

O realizador nunca antes tinha estado em África, mas decidiu fazer um filme sobre o *Lost Paradise* dos retornados portugueses, muitos deles desenraizados, no princípio da segunda metade dos anos 70 do século XX, como *boers* ou *pieds-noirs* sem metrópole a que se sentissem verdadeiramente ligados. A *image d'Épinal* desse *Lost Paradise*, encontrou-a o realizador na periferia de Lisboa, num centro comercial do Cacém de Cima onde, aparentemente, retornados fizeram crescer, como uma instalação, a réplica *camp* de uma selva africana — e depois em Moçambique, onde só a co-produção brasileira, alemã e francesa lhe permitiu filmar: o financiamento português (privado) não chegava para tal aventura. Diz o cineasta que a ideia de *Tabu* lhe veio do que uma familiar lhe contou sobre uma vizinha idosa e temperamental que temia a empregada africana com quem vivia, e de, nas filmagens de *Aquele querido mês de Agosto*, ter conhecido elementos de uma banda que chegou a tocar na África branca dos anos 60.

O filme abre com um prólogo filmado em 16mm e finamente humorizado, passado no tempo do mapa cor-de-rosa ou do ultimato britânico, onde um explorador, viúvo recente e inconsolável, versão livre de Livingstone ou de Capelo, Ivens ou Serpa Pinto, é perseguido pelo fantasma da esposa e acaba por se lhe juntar, entrando por um rio onde um herzogüiano crocodilo o devora, enquanto os seus batedores e carregadores africanos se põem a dançar, celebrando o seu passamento num inesperado ritual. Terá o réptil passado a viver possuído pelo espírito do morto, assombrando como um espectro as personagens das duas seguintes partes do filme? Na segunda parte de *Tabu*, o marido da jovem Aurora oferecer-lhe-á um crocodilo bebé que se tornará numa quase mascote e que invoca o triste e melancólico réptil do prólogo — embora o animal não desempenhe, em todo o filme, senão o

vago papel de um MacGuffin hitchcockiano, que interliga, com as suas efêmeras aparições no ecrã, as pontas dos três tempos da narrativa.

Miguel Gomes crê que o cinema não pode competir com a realidade e que, ao tentar substituí-la, está sempre condenado a falhar. Mais lhe vale, por isso, tentar ser “honestamente irreal”. Sente-se próximo de Apichatpong Weerasethakul e do seu gosto por histórias que não procuram ser realistas nem naturalistas — essas são, para ele, a moeda do *mainstream*. Sendo *Tabu* um filme sobre a anamnese e o tempo, o seu crocodilo poderia ser um elefante, animal cuja esperança de vida é idêntica à do homem e a que tradicionalmente atribuímos uma memória invulgar, e que subsiste na África onde o cineasta filmou. Se escolheu o crocodilo, foi porque ele “já cá estava antes de nós [surgiu há 248 milhões de anos, sendo contemporâneo dos dinossauros] e provavelmente nos vai sobreviver”, e foi testemunha da ascensão e queda de todas as paixões humanas — uma argumentação que Apichatpong não desdenharia.

A primeira parte do filme, *Paraíso Perdido*, filmada em 35 mm, passa-se na Lisboa pós-colonial “dos nossos dias”, no fim da vida de Aurora (Laura Soveral), que, idosa e sofrendo de progressiva demência senil, pânico súbitos e imprevisíveis delírios, vive com Santa (Isabel Cardoso), uma austera empregada africana, e passa o tempo a socorrer-se junto da vizinha, Pilar (Teresa Madruga), católica, mais nova e que aparentemente se envolve em causas sociais. Pilar prepara um relatório para uma comissão “Justiça e Paz”, participa em manifestações e espera alojar uma jovem polaca da comunidade de Taizé, que afinal a engana para pernoitar entre amigos durante a estadia em Lisboa. Além de se preocupar cada vez mais com a idosa vizinha — o que leva Santa a sugerir-lhe que se ocupe preferivelmente da sua própria vida —, Pilar tenta não magoar um amigo pintor, cujos quadros só por delicadeza pendura nas paredes. Quanto a Aurora é, aqui, tão caprichosa e impositiva como uma antiga *star*, ainda desejava de ter um mundo a seus pés (o mundo que lhe resta: o de Santa e Pilar). Ironia suplementar: quem paga o trabalho de Santa e as despesas e mesada da velha senhora é a sua filha ausente no Canadá — a mesma que nasceu décadas antes no *Paraíso* extinto — na segunda parte do filme.

No hospital, à beira da morte, Aurora pede a Pilar que encontre um certo Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo), de quem, só depois o saberemos, se despediu para sempre há uma eternidade, mas que quer rever uma derradeira vez. Num último delírio, diz a Santa que vá a casa tratar do crocodilo — não vá ele comer “um dedo” (leia-se no “dedo” o que se quiser) ao seu velho ex-amante. Na mente de Aurora, o passado morto ressuscitou e invade, como num pesadelo, o presente que se esvai.

Pilar encontra de facto o desconhecido, abandonado num lar do Cacém, mas ambos chegam tarde de mais ao hospital — Aurora morreu entretanto. Depois do funeral, de regresso ao lar de Gianluca, Pilar sugere que tomem um café — no centro comercial da “selva” *camp* — e o homem profere ali, falando de Aurora, a declaração que abre a segunda metade do filme: “Ela tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu”, idêntica à frase de abertura das memórias de Karen Blixen no *Out of Africa*: “I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills”. De um grande plano de Ventura “nos nossos dias” passamos a outro de Aurora na África portuguesa de 50 anos antes, em 1960, onde ficaremos até ao fim do filme, sem regresso à Lisboa actual ou às personagens sobranças da primeira parte, apenas acompanhados pela *voice over* do narrador: do *Paraíso Perdido* passámos ao *Paraíso* ficcional de antes da irreparável perda, onde Aurora vive o seu episódio Karen Blixen/Meryl Streep, e *Tabu* transforma-se num filme sobre a memória e o tempo, seus pesadelos e fantasmas. É também um filme sobre coisas desaparecidas: a personagem e a África colonial.

Miguel Gomes diz que, na primeira parte do filme, quis abordar personagens banais do quotidiano, que noutra contexto ficcional seriam secundárias. Ou seja, transformou personagens “secundárias” (Aurora, Santa, Pilar e o seu pintor) em personagens “principais”. E, sem enjeitar as referências internacionais para que *Tabu* aponte, reivindica a sua filiação num cinema português onde João César Monteiro e Pedro Costa desempenham, para si, o papel de figuras tutelares — que, pelo seu talento e apesar da sua liberdade, conseguiram manter o apoio do ICA e o financiamento ao cinema português.

As relações das três mulheres entre a meia e a terceira idade têm, nesta primeira parte, um sabor vagamente almodovariano, e vivem mais da atmosfera e dos diálogos, na fronteira do patético, do que da acção. A câmara pouco se move, mas movem-se por vezes coisas inesperadas — por exemplo no longo plano com o fundo rotativo do casino, onde Aurora perdeu tudo e conta a Pilar o sonho com “macacos peludos” que ali a levou.



Aurora (Laura Soveral) no *Paraíso Perdido* de Tabu. Gianluca (Carlotto Cotta) e Aurora (Ana Moreira), 50 anos antes, no *Paraíso*.

A opção por contar a história em *acédia* e *à rebours* — começando pelo fim da vida de Aurora, que ora perde todo o dinheiro no casino, ora acusa a empregada (que frequenta aulas de alfabetização e lê o Robinson Crusóe) de a perseguir com macumbas, ora procura desesperadamente a ajuda da vizinha — dá à evocação africana que vai seguir-se o valor de um vasto *flash back* autónomo e sem retorno, onde ganha inteligibilidade o que veio a ser o destino e o devir dos dois ex-amantes. Numa das entrevistas que concedeu em torno do filme, e que aqui citamos de memória e não literalmente, diz o realizador:

“O que marca o filme é ser em duas partes, como outros meus. A segunda parte é um presente — o sonho estranho de Aurora na primeira é uma chamada, um apelo à ficção que chega na segunda. (...) A segunda é quase uma sessão de espiritismo: falar com o passado é quase como falar com mortos”.

Interrogado (por Dennis Lim, do *New York Times*) sobre porque recor-

re tanto a narrativas em duas partes, Miguel Gomes ilude a questão, respondendo que a parte mais importante é “a terceira, a que depende do ponto de vista do espectador sobre o filme, e não do realizador”: o cinema, diz ele, é uma arte “participativa”, e cada filme deve “conter um espaço de liberdade para o espectador”.

A segunda metade do filme, *Paraíso*, filmada em 16 mm no Gurué zambeziano (norte de Moçambique, já perto do Malawi) e que por vezes evoca, no seu preto e branco, a imagem televisiva dos anos 60, ocupa-se dos amores e folias da Aurora de meio século antes (agora Ana Moreira). Ali se revela a ligação amorosa entre a então jovem senhora, *in illo tempore* rica herdeira de uma plantação de chá e que está grávida de seu marido, e o mesmo Gianluca (agora Carlotto Cotta), *in illo tempore* anódino aventureiro e baterista de banda musical, e centra-se na fazenda próxima do imaginário monte Tabu. Quando, nessa segunda parte (num mudo tecnicamente pouco mudo: não há diálogos, mas há a *voice over* do narrador, sons da natureza e música), Miguel Gomes filma a vida insustentavelmente leve dos brancos no seu paraíso, põe-os a andar de bicicleta em estradões secundários como o triângulo amoroso de *Jules et Jim*. Quando filma a felicidade dos amantes clandestinos no seu *misbehaviour*, põe-os a caminhar, apressados, entre árvores num campo acidentado, como o casal derivante e a caminho da sua perda em *Pierrot le fou*, de Godard.

Não são exactamente citações, são apropriações pessoais de uma *ekphrasis* inter-cinematográfica, e de um modo de fazer característico dos primeiros anos daquela *nouvelle vague*. A “homenagem” de Miguel Gomes não se limita, portanto, ao óbvio cinema mudo e a Murnau: é mediada por Truffaut e Godard, onde também encontrávamos os *travellings* do cineasta de *Aurora* e *Nosferatu*, e está próxima de parte do cinema de Oliveira (a digressão das imagens sob a narração em *Singularidades de uma rapariga loura*) ou do moderno *primitivo* de Straub-Huillet. E há mais referências dispersas: o bigode do Gianluca de 1960, que acompanha à bateria o “Be my Baby” (não o das *Ronettes*: o *cover* dos *Ramones*, de 1980), pode evocar o de Errol Flynn ou o de Gérard Philippe em *Les grandes manœuvres*, de René Clair, de 1955; a jovem Aurora vestida para caçar pode recordar a Katharine Hepburn da *African Queen*. Como diz o realizador:

“A África que filmei está mais próxima do *Feiticeiro de Oz* do que de qualquer realidade. (...) Não tentei refazer Murnau, nem Tarzan, e ainda menos dar uma lição de história, fazer um documentário ou um planfleto contra o colonisismo — em 2012 já não precisamos de explicar que ele talvez não fosse o regime mais justo do mundo”.

A África de Miguel Gomes é a que ele conhece desde *King Kong* e dos filmes de Hollywood dos anos 40-50, uma África sucessivamente fabricada pelas ficções cinematográficas, sem esquecer a Meryl Streep de 1985 e os filmezinhos domésticos em super-8 feitos por africanistas dos anos 60 (que filmavam os seus piqueniques, passeios, festas de aniversário). E a jovem Aurora é suposta ter sido conselheira técnica de um imaginário filme de Hollywood chamado *It will never snow again over Kilimanjaro*, um título que glosa *The Snows of Kilimanjaro* de Ernest Hemingway (a *short story* de 1938).

Miguel Gomes gosta de se referir aos seus filmes como “comédias musicais” que deslizam e se deixam contaminar por outros géneros. Em *Tabu*, ele evita a abordagem política do colonialismo, vendo neste uma oportunidade estética para evocar, através de uma coleção de *images d'Épinal*, os comportamentos leves e irresponsáveis dos jovens colonos da época: para ele, o ventre de Aurora, grávida, que vai crescendo ao longo da segunda parte do filme, é “uma bomba relógio que acabará por explodir, como a situação política nas colónias portuguesas da época”.

As ideias para os seus filmes vêm-lhe também de outros filmes, como explicou noutra entrevista (Christopher Bell, Indiewire 16.12.2012: «NYFF: Miguel Gomes On 'Tabu' And 'The Pleasures And Phantoms Of Cinema»):

“Tendo visto e digerido muitos filmes, eles nem sempre se mantêm claros na minha cabeça, estão vagamente misturados, como fantasmas. Tenho todas aquelas sensações de filmes que vi, uns recentes, outros antigos, e creio que há espaço em cada filme para lá deixar entrar esses fantasmas. Eles podem voltar a

estar muito vivos, podem fazer parte da realidade (...). Deixemos os fantasmas de outros tempos entrar no filme que estamos a fazer”.

É também, segundo ele, o que se passa no *Holly Motors* do Leos Carx, por exemplo:

“Impressionou-me. Todos os fantasmas do cinema — a comédia musical, o *thriller*, o filme de terror, o filme político, entram na fita”.

E não faltaram a *Tabu* nem o imprevisto nem a “catástrofe” financeira que obriga um realizador a repensar integralmente parte do seu filme, a reduzir drasticamente o seu projecto. Como explicam Rui Poças (director de fotografia) e Vasco Pimentel (responsável pelo som) numa entrevista ao *Libération*:

“O *Aurora* (de Cristi Puiu, Roménia, 2010) obrigou o Miguel a mudar o nome do filme: foi por isso que ele passou a chamar-se *Tabu*. Filmámos três semanas em Lisboa e outras três em Moçambique [Miguel Gomes diz que foram nove em Lisboa e cinco em Moçambique], mas entre as duas partes voltou a haver crise de produção (já não foi a primeira): o produtor disse-nos que estava excluído ir filmar em África, não havia dinheiro, era preciso esperar um ano ou dois. O *script* moçambicano previa um casamento com cem figurantes, quantidade de casais a dançar, a noiva devia chegar sentada num elefante, devíamos filmar em dez *décors* diferentes uma grande quantidade de sequências. Reunimos, o Miguel deitou o argumento africano para o lixo e decidimos partir quase sem meios, sabendo que íamos ter de reinventar toda a história em profundidade — e foi o que fizemos, improvisámos”.

O próprio Miguel Gomes resume o que se passou, numa entrevista do mesmo jornal:

“É um sistema que funcionou com os meus dois primeiros filmes, embora não queira que o meu produtor se habitue a ele:

escrevo um argumento para 300 actores, 200 macacos e três extra-terrestres, uma história passada em três continentes, e então o meu produtor diz-me que está bem, mas só se o filmarmos em Lisboa, no meu quarto e com dois actores, um dos quais sem uma perna. [Na parte africana de *Tabu*], por vezes toda a equipa técnica entrou em campo para criarmos aquela micro-sociedade colonial, e a câmara filmava sem ninguém atrás dela (...). Escrevíamos as cenas em *post-its* e eu por vezes não sabia o que ia fazer delas na montagem, mas foi preciso trabalhar assim por causa da falta de meios (...). Sabia que teria de reescrever a voz off na montagem, para estruturar a matéria filmada às escuras”.

A aventura africana foi reinventada dia-a-dia por aquilo a que o realizador chama o seu “comité central”: ele próprio, a co-argumentista Mariana Ricardo, o assistente de realização Bruno Lourenço e o montador Telmo Churro. Nada disto, porém, retirou dimensão ao filme: no *Le Monde*, Jacques Mandelbaum escreveu que *Tabu* “é um filme de uma colossal ambição sobre a construção e o declínio do imaginário ocidental”, e Aureliano Tonet descreveu-o como um *film-fleuve*, comparando-o com *O Rio* de Jean Renoir, o filme preferido de Miguel Gomes.

Sobre a opção pelo preto e branco, lembra Rui Poças:

“A opção pelo preto e branco foi feita logo de início mas tornou-se hoje um luxo, há pouca escolha de película e em Portugal já nem há laboratórios que a revelem. O 16 mm moçambicano foi revelado num laboratório alemão que ia fechar dois meses depois. Mas usámos negativo verdadeiro nas filmagens e verdadeiro preto e branco para as cópias. Quanto ao formato 4/3 foi o formato original do cinema, é a chave da relação com o antigo mudo”.

.
. .

O *affaire* Aurora-Ventura replica genericamente, na África portuguesa

de vésperas do início das guerras coloniais, o caso da baronesa Karen von Blixen-Finecke com o caçador-aviador Denys Finch Hatton, tal como evocado no *Out of Africa* de Sydney Pollack, de 1985 (adaptado do livro homónimo de Blixen, publicado sob pseudónimo em 1937). Inspira-se nessa outra ligação amorosa mas deforma-a, dando-lhe uma dimensão mais portuguesa: Ventura não é aviador e não voa com Aurora sobre *pink flamingos*, nem os Maasai ou um seu equivalente integram o telão de fundo da segunda parte de *Tabu*. Em contrapartida, Aurora e Ventura guardam algo da inocência infantil que os faz verem desenhos de animais nas nuvens do seu paraíso, e ignoram ingenuamente que este está a dois passos de se tornar num inferno. Diz Miguel Gomes, referindo-se com amável displicência (característica do discurso que o realizador tem vindo a construir sobre a sua forma de trabalhar e os seus filmes) àquilo em que as memórias de Blixen se tornaram no cinema: “Manter uma colónia, nos anos 60, quando quase todos tinham dado a independência aos países africanos, é tão *disfuncional* [itálico nosso] como viver uma história de amor do género Robert Redford e Meryl Streep em *África Minba*, sendo que ela [Aurora] está grávida do marido e a barriga vai crescendo. Há essa cegueira de não lidar com as consequências, sejam elas um bebé ou a inevitabilidade política de dar a independência àqueles países”.

Disfuncional? Os *paraísos* coloniais foram sempre territórios de todos os tipos de excessos, também passionais. A história de Karen Blixen, dinamarquesa africanista tornada produtora de café na África Oriental Britânica (depois Quênia) entre 1913 e 1931, passa-se igualmente num tempo em que a colónia era considerada, pelos seus residentes brancos, um paraíso ou a concretização de uma utopia feliz; e pouco há de “disfuncional” ou de *misbehaviour* na breve paixão entre a baronesa e o seu amante: ela e o caçador só assumem a sua relação depois do marido de Karen ter sido por ela afastado de casa. Diversamente, em *Tabu*, Aurora, produtora de chá e caçadora que quase nunca falha um tiro, e Ventura, que de si mesmo diz não ser mais que um “miserável bandido” — o que Finch Hatton nunca foi — trilham um igualmente breve caminho partilhado, mas marcado por “crimes de amor”. Os fantasmas de Anna Karenina e do conde Vronsky também pairam, ainda que a grande altitude, sobre o que se passa na África imaginada de Miguel Gomes, apesar de Aurora acabar resgatada pelo marido no *Paraíso*

depois de, em catástrofe, ter assassinado um amigo do amante e de ter dado à luz durante a sua fuga com Ventura.



Carloto Cotta e Ana Moreira num cartaz de *Tabu*. Robert Redford e Meryl Streep em *Out of Africa*



Jean-Paul Belmondo e Anna Karina em *Pierrot le Fou*. Passeios de bicicleta em *Jules et Jim*

Recapitulando, para melhor se entender o exercício narrativo: a inversão diegética da primeira e segunda parte de *Tabu*, separadas por uma elipse de meio século, faz, aqui, a especificidade do relacionamento entre *fabula* (os acontecimentos tal como se passaram cronologicamente) e *synzêth* (o modo como a narração deles se apropria). Eis a *fabula*: um matrimónio convencional e sem história entre colonos ricos, na África portuguesa de 1960, é perturbado pela traição da mulher — disrupção do equilíbrio inicial — que, apesar de grávida, se apaixona por um aventureiro e vive com ele uma paixão secreta que a levará a tentar fugir com ele.

A fuga falha porque a mulher mata um amigo comum do marido e do amante para proteger este último, e em seguida dá à luz no mato, entregando-se ao cuidado de nativas, enquanto o amante desiste da fuga e manda chamar o marido — reposição brutal do equilíbrio inicial. A mulher regressa ao leito nupcial com uma filha nos braços e o amante

é salvo por um comunicado de um movimento de libertação que reclama para si a execução do morto — uma mentira salvífica, que os inocenta, quer à mulher quer a ele; mas a sua aventura correu mal e acaba. Os amantes põem termo à sua relação numa dolorosa troca de correspondência e não mais se vêem.

Cinquenta anos depois, na Lisboa de 2010, sentindo-se morrer, a mulher tenta rever uma última vez o seu antigo amado para dele se despedir e tudo falha outra vez — ele não chega a tempo a esse último encontro. Mas o falhanço do encontro leva-o a invocar compulsivamente a ligação passada, quebrando o seu segredo e transformando-o em romance.



A voz-off reescrita na montagem organiza as cenas improvisadas em África.

Mais do que fazer um melodrama agridoce a preto e branco (contando, uma vez mais, com o incontornável zelo de Rui Poças na fotografia), o realizador quis abordar com delicadeza e ironia, sublinhadas pelo *ritornello* do piano (as *Variações pindéricas sobre a insensatez*, de Joana Sá), a memória nostálgica e ficcionalizante de retornados que perderam o *paraíso* e com ele se perderam a si mesmos. Ao fazê-lo, idealizou uma África colonial que, se fosse a cores, seria rosa. Mas quis também que neste empreendimento o dispositivo cinematográfico fosse moderno, que a evocação fosse feita de fragmentos, que os *volte-faces* das personagens dispensassem a retórica explicativa e que os conteúdos mostrados fluíssem sem grande continuidade nem dramatização até ao seu final, feito de clichés emocionais — redimidos enquanto conteúdos e reabilitados enquanto formas. O que *Tabu* mostra e conta já foi cem vezes mostrado e contado, mas não com tão aguda consciência do que foram esses modos de mostrar e contar. *Paraíso* transforma o passado, através da narrativa de Gianluca, numa colecção de momentos que dão romance à memória de uma história de vida. Anacronismos e incongruências menores que retiram a *Paraíso* o rigor de filme de época — que Miguel Gomes não quis fazer — são parte dessa anamnese tardia e pessoal em que a memória amalgama e confunde, sem no entanto perder o seu sentido ou o seu *norte*. O filme poderia também chamar-se *cliché* ou *nostalgia*, numa homenagem ao que os *clichés* melancólicos sempre escondem mas podem, ainda, revelar.

Miguel Gomes percebeu os poderes do falso, e por isso os tiros de *Tabu* soam tanto a pólvora seca como os de *À bout de souffle*, do Godard de 1959. Ao mesmo tempo o filme esboça uma conversa fascinada com o maravilhamento do antigo cinema, restabelecendo um laço só aparentemente *naïf* com as suas lágrimas e suspiros e, ainda, reaprendendo com as suas modernidades de há mais de meio século. Que filme vê Pilar comovidamente, no início da primeira parte de *Tabu*? Decerto o prólogo, ou talvez a sua segunda parte — a invocação de um *misbehaviour* amoroso na África colonial de 1960, hipostasiada pela memória de Gianluca, parte de um mundo irrecuperável e do qual tudo o vento levou. Ou, como sugere o próprio Miguel Gomes, *Paraíso* é a cinematização do que Pilar e Santa “vêem” na narrativa de Gianluca, uma espécie de alucinação. Em qualquer dos casos, *Tabu* roça o procedimento da *mise en abîme* e da história dentro da história, que o realiza-

dor diz ter ido buscar à Xerazade das *Mil e uma noites*, sem nunca chegar a assumi-lo.

Esta soma de escolhas, sobretudo a fluidez do encastramento narrativo das duas metades do filme e a consistência de ambas com a ironia do prólogo, revela um cineasta que cresceu depois de *A cara que mereces* e de *Aquele querido mês de Agosto*, e explica decerto a boa imprensa que o filme tão imediatamente granjeou, apoiando a sua boa recepção internacional: depois de premiado na Berlinale (também com o prémio da crítica), *Tabu* ganhou o Lady Harimaguada de Prata no Festival de Las Palmas e compartilhou (com *Csak a szél* de Bence Fliegauf, Hungria, e *Io Sono Li*, de Andrea Segre, Itália) o Prémio *Lux* de Cinema atribuído pelo Parlamento Europeu, conquistando assim o direito de projecção em salas e festivais dos 27 países membros da UE. Garantiu igualmente exhibições nas duzentas salas do *Télérama*, na América latina e na Rússia. É raro que um filme português alcance em pouco tempo tão extensa exibição internacional.

O espectador de *Tabu* não sente o caos que terão sido as filmagens em África, é convidado a entender o contágio entre as suas partes e talvez não estranhe a extensa voz off que estrutura a sua segunda metade. Na entrevista do *Indievire* atrás citada, Miguel Gomes fez questão de sublinhar a sua indisciplina relativamente àquilo que ele considera serem as normas narrativas subsistentes no *main stream*:

“Agora há *script doctors* e isso confunde-me — os *scripts* estarão doentes e precisarão de ser medicados? (...) Julgo que o suposto modelo desses *script doctors* é o cinema clássico americano. Mas não sei que cinema viram eles e acho que lhes falta qualquer coisa. Pense-se no *Rio Bravo* do Howard Hawks: os maus estão presos e o seu *gang* vem libertá-los e talvez matar o John Wayne e o Dean Martin, que estão com medo e, para espantar o medo, se põem a cantar. OK, é um *standard* do género. Mas quando acabam, que fazem eles? Põem-se a cantar outra canção. Ora, isso é completamente disfuncional e anti-padrão (...). Porque é que o Hawks fez aquilo? Pelo prazer. Também eu montei a estrutura de *Tabu* deste modo pelo prazer, quer o meu, quer, espero, o dos espectadores — o prazer de ultrapassar regras até ao

fim. Hoje em dia há uma sobre-simplificação, nem sempre houve estas estruturas tão rígidas em três actos, havia muitas *nuanças*. Muitas vezes as coisas não foram assim tão lineares”.

A viagem de Joaquim Sapinho ao pietismo flagelante

É outro e mais arriscado o jogo de Joaquim Sapinho em *Deste lado da ressurreição*. Nas palavras do realizador, que vem construindo uma doutrina cada vez mais pessoal e de propensão metafísica sobre o que devem ser o cinema e os seus filmes, trata-se aqui de filmar o invisível, o mergulho silencioso de cada um em si mesmo; para ele, o cinema que apenas filma “o que ali está”, diante da câmara, é tautológico e, *à la limite*, inútil.

Diálogos intimistas e minimalistas, planos lentos, ausência da continuidade oferecida pelos contra-campos, grande proximidade entre a câmara e os corpos e rostos dos actores, marcam o filme de Sapinho, feito sobretudo para o “país do cinema” que o realizador conhece da sua agenda internacional e que pode tornar-se no seu *Shangri-La*, como sucedeu com Manoel de Oliveira e poderia ter sucedido com João César Monteiro.

O cineasta diz ter restabelecido aqui um laço com o seu primeiro filme de escola, que também era um filme “de mar”, e que começou a trabalhar a ideia de *Deste lado da ressurreição* em 1998, não muito depois de *Corte de cabelo* (1995). O projecto, então intitulado *A Regra*, obteve financiamento estatal em 2000 mas as primeiras filmagens esperaram até 2007 (pelo meio meteram-se *A Mulher polícia*, de 2001, e a pós-produção de *Diários da Bósnia*, de 2005) e foram várias vezes interrompidas porque Sapinho não encontrava o seu protagonista nem estava satisfeito com as imagens da água. Retomaram em 2009. Em 2012, já com o filme nas salas, parecia querer continuar a filmá-lo, voltando ao Guincho com Pedro Sousa (o actor principal, ex-campeão de *surf*) para fazer mais planos que já não poderia usar, como se estivesse a acrescentar material para um *redux*, uma próxima ressurgência, o “brought back” de um projecto interminável.

Que se passa em *Deste lado da ressurreição*? Um jovem surfista que se afastou da mãe e da irmã depois da morte do pai, também ele surfista, regressa às águas do Guincho após uma longa ausência, supostamente na Austrália — mas de facto após uma iniciação religiosa entre franciscanos do Convento dos Capuchos, na serra de Sintra, poucos quilómetros acima da praia. É na água que a conversão começa: como dizem agnosticamente os surfistas de antes da revelação, “Deus é o mar e a praia é a nossa Igreja”. Sapinho parece ter sido particularmente sensível a *La pesanteur et la grâce*, de Simone Weil (1947), livro resultante dos blocos de notas da autora e que ela nunca pretendeu editar, legando os manuscritos a um amigo, Gustave Thibon, que acabou por organizá-los para publicação póstuma (ela morreria em 1943). O que Weil ali escreve, em forma de aforismos, é uma experiência de revelação, de conversão. “É descendo que se sobe”, diz Sapinho, glosando-a genericamente e referindo-se aos sucessivos mergulhos do seu surfista na água verde do Guincho. O realizador tentou filmar um par de hierofanias (manifestações do divino) no sentido de Mircea Eliade (3): o dia-a-dia torna-se no *locus* de místicas revelações e objecto de um “realismo espiritual”, propiciando uma espécie de *Close Encounters of Another Kind*.

Alguma crítica considerou implausível a ligação entre o *surf* e o convento, a passagem entre *aquele* mundo inicial e *este* mundo confessional. Num depoimento divulgado entre os materiais de apresentação do filme, o próprio realizador propôs uma narrativa simples dessa passagem — a narrativa de uma visão: no Guincho, percebeu que surfistas locais dormiam por vezes nas ruínas dos Capuchos e uma vez subiu a serra com eles, saltou o muro do convento e sentou-se no claustro, decidido a pernoitar ali. De súbito, acrescenta,

“...veio um (...) nevoeiro (...) que num segundo fez desaparecer o claustro e depois o próprio convento. Na confusão das portas e das janelas escondidas vi os monjes nas suas tarefas quotidianas (...), totalmente absorvidos numa oração interior (...). Eu sabia que o Pedro Sousa era um desses monjes. Foi assim que começou o *Deste lado da ressurreição*”.

Não será coincidência que o monje-surfista de Sapinho se chame Rafael, um dos mais icónicos arcanjos da tradição judaico-cristã, “rosto

do nosso rosto” como sobre ele escreveu Marc Lorient, que voa *de um mundo para o outro*, como dele diz Milton em *Lost Paradise*; o seu nome significa “Deus cura” — foi Rafael que curou Tobias da cegueira e é ele o *Angelus nostræ medicus salutis* e o guia de todos os caminheiros que buscam a divina luz. Quis Sapinho que o arquetipal anjo da guarda, que no filme também evoca iconicamente uma imitação de Cristo, se re-convertesse à mortificação pietista do Monte da Lua do séc. XVI? Sim, quis. Lá iremos.



Pedro Sousa (Rafael) nas águas do Guincho.



“Praying hands” de Albrecht Dürer.

O filme é composto por dois blocos principais acentuadamente experimentais, a que se acrescenta um terceiro: o primeiro bloco é o do surf no Guincho, filmado na água com uma câmara *bricolée*. Todas as tonalidades do verde do mar local passam para o filme, por vezes gerando, a câmara na água, genuína pintura abstracta em movimento, onde o protagonista espera por uma onda ou se afunda, então rezando submerso ou quase morrendo afogado, talvez na esperança de ressuscitar ali mesmo. Sapinho obteve, no mar do Guincho, imagens que se aproximam da saturação de luz tarkovskiana, misturando figurativo e

abstracto e apostando numa espécie de iridescência que ele refere como “esplendorosa”. A inscrição maior que o filme deixa no espectador é porventura a dessas imagens de Nuno Cardoso, o engenheiro-surfista responsável pelas filmagens com a câmara sub-aquática, que inventou para ela uma caixa de protecção e esteve todo o tempo na água com Pedro Sousa. E também, noutra registo, o som de Mário Dias e Nuno Carvalho, artefacto inteiramente pós-produzido, porque Sapinho diz ser “um cineasta do mudo que depende totalmente do som” e que gosta de tratar este último “como uma escultura” autónoma, concebida em paralelo com a banda imagem.

O segundo bloco é o da iniciação de Rafael à vida no convento, filmado exclusivamente à luz de velas de dois pavios nos estreitos espaços das celas, capela e corredores daquela arquitectura gélida e pobre de finais do séc. XVI, originalmente forrada a cortiça. Ao “cinema do corpo”, mais do que de personagens, acrescenta-se aqui o “sonambulismo acordado” do primeiro Philippe Garrel. O surfista em conversão passa meia hora de filme a flagelar-se na obscuridade de um quase-sepulcro e a formular a matricial disponibilidade do novo servo de Deus: “Senhor, aqui estou. Só te tenho a ti. Que queres que eu faça?” Sapinho reabriu imaginariamente, para os monjes que “vira” no nevoeiro, uma casa reclusiva destinada à sobrevivência pietista, à pobreza e à mortificação, coisas vindas do paradigma franciscano tardomedieval, e que funcionou como convento entre 1560 e 1834 (data em que a revolução liberal o fechou). A opção por não usar luz artificial e por não escolher um suporte mais sensível, dá à cor e à textura da imagem um sabor pouco contrastado e que tende para o monocromático ou para a saturação, afastando-se do que foi, aqui, a matriz imagética do realizador — os *chiaroscuros* de Georges de La Tour, que também encontramos, com outras expressões, em Caravaggio ou em certos retratos de Rembrandt, e sobre os quais Vittorio Storaro tanto reflectiu em *Scrivere con la luce* (4).

O modo como Sapinho filmou o mar e o convento repõe, por outro lado, a velha questão foto-cinematográfica do *realismo* e do *artifício*: o cinema cria as suas imagens usando o mundo como matéria-prima, como material plástico oferecido e disponível. O enquadramento, a luz, o movimento da câmara, a sua distância face ao objecto filmado, a

montagem, ora privilegiam a “crença no mundo” (o cineasta quer ser fiel à imagem do mundo que o olhar humano conhece e trabalha em prol do *realismo*), ora a “crença na imagem” (o cineasta cria um mundo próprio de imagens que se sobrepõe ao que o olhar humano capta do mundo e trabalha em prol do *artifício*). Ao mesmo tempo, contrariando esta diferença, a indexicalidade da imagem foto-cinematográfica propõe sempre a indistinção dos dois registos, das duas intenções. Sapiinho apoia-se nessa indexicalidade, em tempos pilar do *realismo ontológico* de Bazin, para defender que o seu modo de filmar revela o que o mundo “realmente é” — não uma imagem *artefacta*, mas o mundo real na sua essência e como nunca o tínhamos visto. O resultado desta tentativa é, porém, diferente nas imagens da água e nas do convento. Apesar de tentar filmar o mar e o convento como nunca os tínhamos visto, a diferença entre o primeiro e o segundo depende do *artifício* que a técnica usada permite fabricar. As imagens do surfista na água produzem um efeito de realidade próximo do *realismo baziniano*; as imagens do convento resultam muito mais artificiais, porque nem a luz nem a sensibilidade do suporte garantem o mesmo efeito de realidade.

Já Stanley Kubrick prescindira de qualquer fonte de luz eléctrica para as cenas iluminadas a velas no seu *Barry Lyndon* de 1975 (por ele adaptado de um texto de Thackeray de 1844), porque queria filmar grandes interiores no genuíno ambiente do séc. XVIII. Para o fazer, pediu a Ed Di Giulio, da Cinema Products Corp., que adaptasse, a uma câmara Mitchell BNC, lentes de câmara fotográfica Planar, da Zeiss, de 50mm e com $f / 0.7$, especialmente feitas para as alunagens do programa Apolo da NASA (tratava-se de lentes muito rápidas e preparadas para muito baixas luminosidades). Di Giulio conseguiu satisfazer o pedido usando um adaptador e acrescentando-lhe um sistema de *zoom* que, com duas rotações, focava de infinito a 150 cm.

É conhecida a preocupação de Kubrick: ele quis aproximar o seu filme da pintura de Antoine Watteau, Thomas Gainsborough e William Hogarth (veja-se o *The Country Dance* deste último, de 1745, cuja luz e ambiente Kubrick tentou transportar para o filme) e desejou animar numerosas cenas a partir de telas destes e de outros autores — não só no que respeita aos enquadramentos e à luz natural, mas também ao movimento, expressão corporal e atitudes das personagens, suas poses e

roupas. O filme, hoje reconsiderado entre os melhores trabalhos do realizador, foi friamente recebido na época, mas valeu-lhe uma carta entusiástica de Akira Kurosawa — o japonês declarava-se rendido, precisamente, ao seu picturalismo.



Velas de dois pavios nos Capuchos de Sapinho



O *Recém-nascido* de Georges de La Tour (1640), auto-retrato de Rembrandt aos 22 anos (c. 1628) e Estudo de Caravaggio para *O beijo de Judas* (c. 1602)



Duas das cenas apenas iluminadas a velas em *Barry Lyndon*.

O principal mérito de Sapinho, nestes dois blocos de *Deste lado da ressurreição* — o da água e o do convento — é o de ter tentado furar o espesso manto de imagens irrelevantes que nos rodeia e nos impede de ver o que, para além desse manto, também é visível. Figurar e dar for-

ma a esse “invisível” é um esforço que conhecemos desde a Grécia clássica, e a que certa fileira de cineastas, na esteira de pintores e fotógrafos, se manteve fiel.

Os universos da água e do convento terão nascido daquilo a que Italo Calvino chamou, ocupando-se de «Visibilidade» nas suas *Lições Americanas* (5), e inspirando-se em Dante e em Inácio de Loyola, “cinema mental”: imagens da “alta fantasia”, que precedem as oníricas ou as da percepção sensível e se instalam como “visões interiores”, inspirando programaticamente a morfogênese das que ficarão inscritas no suporte cinematográfico. Sapinho saberia que tinha de evitar a todo o custo as imagens do *surf* televisivo e a sua gramática elementar, bem como as figurações “artísticas” decorrentes dessa telegenia, sob pena de nada conseguir acrescentar a uma imagética do *surf* que, mal nasceu, se tornou *bastante* e convencional. E que não queria usar as “sugestões emotivas da arte sacra da Contra-Reforma” (de novo Calvino) no convento, quer por fidelidade à *via capuchinba*, quer porque as imagens dessa arte eram sempre uma via para remontar ao seu significado pré-estabelecido, em vez de serem imaginadas pelo fiel (como Loyola defendeu). Se, no convento, a sua inspiração foram os *chiaroscuros* da pintura renascentista, na água foi o desejo compulsivo de romper com o império da televisão.

O terceiro bloco, mais próximo do mundo “banal” embora muito filmado no registo de “cinema do corpo” que referimos, é o de Inês, irmã mais nova (Joana Barata) e da mãe (Sofia Grilo) do protagonista: vivem juntas num apartamento; a irmã está a concluir o ensino secundário, à beira de férias de verão, quando lhe dizem que Rafael voltou e está a viver numa caravana, entre ruínas, no Guincho (as ruínas fazem *raccord* com as do convento). Passa a procurá-lo seguindo para a praia na sua *vespa* vermelha, até que o encontra, mas ele pouco fala com ela — está a meio da sua viagem interior e não quer ou não sabe explicar-lhe o que se passa consigo: incomunicabilidade da conversão. Inês espera poder passar o verão na caravana e aprender *surf* com o irmão, sem saber que ele voltará a desaparecer para o convento e para a longa noite da sua nova entrega. Perto do fim, a mãe junta-se à filha na caravana mas Rafael evita-as, foge ao encontro. Depois, em casa, Inês ouve alguém tocar à porta. Terá sido ele. Mas ela não vai abrir e o filme

acaba. Terá sido ele, ou a porta é ali um objecto que se anima, como em certo Kieslowski (o computador no primeiro filme do *Decálogo*)? Neste bloco, em casa da mãe e da irmã, cortinados e panos leves de cores fortes, encontrados por Patrícia Ameixial, invadem o ecrã e evocam irresistivelmente a pintura de Mark Rothko.

Uma nota em *hors-texte*, se houvesse *hors-texte*: a escola de Inês é a carismática Padre António Vieira, de 1959/64, desenhada por Rui d'Atouguia (da escola do Porto, um dos mais emblemáticos arquitectos da Escola Moderna portuguesa, co-projectista do Bairro das Estacas e da sede da Gulbenkian), que Sapinho filmou, namorando a sua fotogenia, longe das intervenções da Parque Escolar. A quietude da escola, no filme, já não se lembra de que as suas rampas e corredores foram, no remoto “verão quente” de 1975 e ainda depois dele, palco de verdadeiras batalhas — as numerosas incursões de motoqueiros fascistas que, armados de correntes metálicas, dali queriam expulsar os estudantes de esquerda.

O que surpreende talvez neste Sapinho — quem sabe se o surpreenderá também a ele — é a sintonia profunda entre o itinerário do seu Rafael e a jornada arquetipal do protagonista das mais clássicas estruturas narrativas: o filme inicia-se no mundo normal e protegido do surfista, as águas do Guincho, líquido ambiótico que acolhe as suas rotinas no que parece ser uma situação de equilíbrio homeostático entre ele próprio e o seu *habitus*. Mas nessas águas está em curso uma disrupção fabulosa — a sua conversão: o *locus amoenus* do surfista vai tornar-se no lugar onde ocorre a hierofania de Eliade, mesmo se ela não é aqui inteiramente convincente. O surfista responde ao apelo ou à chamada para a aventura espiritual e, atravessando um limiar decisivo, entra como noviço no convento — uma genuína descida à gruta ou à cave onde vai enfrentar o antagonista (ele próprio) num combate decisivo (a mortificação e a auto-flagelação). Separou-se do seu mar e escolheu iniciar-se ou ser iniciado a uma crença que é um novo modo de vida: entre o Guincho e os Capuchos encontrou a sua estrada de Damasco.

O convento é o mundo especial dessa iniciação, um mundo de trevas e de noite agostiniana. Ali, é apoiado por um mentor (o prior ou um irmão mais velho) que o acompanha como director de consciência e

que lhe oferecerá o objecto salvífico (o seu livro de horas). Grande parte desse percurso é filmado em planos extáticos, sublinhando convencionalmente — refiro-me à convenção dos filmes sobre a transcendência — a cumplicidade necessária entre *stasis* e ascese. Concluída a iniciação num percurso em que o protagonista quase morre (simbolicamente), recebe o seu hábito conventual — o prémio — e torna-se possível que regresse à família, pelo menos de visita (será ele quem toca à porta da irmã e da mãe no fim do filme, um pouco como o filho pródigo), mas transfigurado pela prova e tornado mestre de dois mundos — o do *surf* e o do retiro pietista. Conclui-se o ciclo mais típico dos ritos de passagem de Van Gennep: *separação, iniciação, regresso*, mesmo se o regresso é incerto e ambíguo. A “jornada do herói” reencontra a matriz suméria do *Gilgamesh* e estamos, portanto e também, paredes meias com o universo de Propp — o do conto maravilhoso — e com o de Todorov: *equilibrium*, *disrupção*, *reconhecimento da disrupção*, *regresso* ou *instauração de um novo equilibrium*. É caso para dizer: *chassez le vieux récit, il reviendra au galop*.

Mas é em Eliade que encontramos a melhor explicitação deste percurso: o conventinho é a *cabana iniciática da floresta* de que ele fala a propósito da fenomenologia da iniciação e dos ritos de passagem (*Le sacré et le profane*, 160-161), onde a morte simbólica do neófito implica uma regressão ao estado fetal, um *regressus ad uterum*, e precede a sua ressurreição como homem novo ou o seu segundo nascimento. Para que o guião iniciático se cumpra, tem de haver morte da condição profana do neófito e seu renascimento no mundo sagrado (*loc. cit.*, 167). O mergulho nas águas precede a iniciação como um vasto prolegómeno: ainda segundo Eliade,

“a sacralidade das águas e a estrutura das cosmogonias e dos apocalipses aquáticos só são entendíveis à luz do simbolismo aquático, único sistema capaz de articular todas as revelações particulares das inúmeras hierofanias”.

Um “homem velho” morre por imersão nas águas, e dele nasce um novo ser regenerado (*loc. cit.*, 114, 115), como escreveu João Crisóstomo sobre o baptismo:

“Quando mergulhamos a cabeça na água como num sepulcro, o homem velho é imerso, engolido por inteiro; ao sairmos da água, aparece o homem novo” (J. C., *Homilia* 25 sobre o evangelho de João, 2).

É esse o itinerário de Rafael no filme de Sapinho: do batismo nas águas do Guincho à iniciação neófito na cabana da floresta. Ainda nos termos de Eliade, extrapolando-os para aqui: o mar e o convento são, no filme de Sapinho, lugares “sagrados”; os espaços da mãe e da irmã pertencem ao mundo “profano”.

Os conteúdos explícitos do filme não se preocupam excessivamente com a sequência de acções de Rafael, mas ela parece clara: da *back story* faz parte que terá aprendido *surf* com o pai, que este se separou da mãe e morreu novo não se sabe como, que o filho o procurou durante essa separação mas não foi ao seu funeral nem voltou a ver a mãe e a irmã não se sabe porquê, e que pouco depois terá procurado refúgio no convento (desaparecimento que a mãe preferiu ocultar com uma imaginária “ida para a Austrália”). Quando o filme começa, literalmente *in media res*, Rafael fez uma pausa no seu retiro iniciático e voltou ao Guincho, talvez hesitante sobre as suas opções; mas na água decide regressar ao mundo dos monjes — a conversão decisiva está em curso. A irmã procura-o e encontra-o, mas ele não lhe é sensível. Volta ao convento e o seu regresso é saudado pelo prior como se já ninguém ali o esperasse. A sua iniciação final será decerto irreversível: é improvável que o novo capuchinho continue a fazer a *navette* entre a praia e a reclusão monástica.

.
. .

No seu *La paysanerie et la grâce*, Simone Weil escrevia que “a atenção, no seu estado mais elevado, é igual à oração: exige fé e amor” (edição Plon, 1988, 134). Sapinho diz que o seu filme pertence a um cinema “da espera” e “da atenção”: fora da água, onde forçosamente está sempre em movimento, a câmara move-se pouco, preferindo que as personagens a procurem ou diante dela manifestem, de muito perto e se possível, a sua interioridade; diz ele que o seu cinema é mais de “comunhão” do que de “comunicação”. O obstáculo é que, como

bem sabemos, as máscaras e as *persona*, por si sós, são quase sempre aparições opacas, que guardam para si o seu mistério, isto é: não são transparentes — nem mesmo quando filmadas na grande tradição retratista da pintura, como por vezes faz Pedro Costa, mas não é o caso aqui. Pedro Costa está mais próximo dos cineastas que aproveitam a *stasis* e o grande plano de rostos para os tornar objecto de veneração contemplativa, como faziam os pintores de ícones bizantinos. Mas é esse o problema do “cinema do corpo” e da extrema proximidade entre a câmara e o actor: tal proximidade não revela necessariamente, por si só, qualquer interioridade, nem garante o atingimento de qualquer sublime. Pelo contrário, pode apenas aproximar muito mais o olhar da câmara dessa opacidade.

A questão tem a idade do cinema: para tentar a revelação da interioridade, essa proximidade carece de contexto dramático que a produza e de representação (de trabalho de actor) como no *Faces* de Cassavetes, no *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, no monólogo final de Françoise Lebrun em *La maman et la putain* de Jean Eustache, ou no “diálogo” de grandes planos entre a Anna Karina de Godard e a Falconetti de Dreyer em *Vivre sa vie*; é dificilmente alcançável por um *modelo* bressoniano. Bresson pedia aos seus *modelos* (ele não queria *actores* nos seus filmes) que não representassem nem exteriorizassem emoções ou sentimentos: por isso detestou o filme de Dreyer. Metade das *Notes sur le cinématographe* de Bresson é precisamente sobre a substituição de *actores*, oriundos do “terrível hábito” da representação teatral, por *modelos* a quem se pede que sejam apenas “involuntariamente expressivos”. Escreveu ele, nas suas *Notes sur le cinématographe*, de 1975, na sua escrita telegráfica e quase encriptada, entre cem outras notas sobre o mesmo tema:

“Um actor está no cinematógrafo como num país estrangeiro: não fala a mesma língua” (p. 13, ed. Gallimard, 1990). “Nada de actores (nem de direcção de actores). Nada de papéis (nem de estudo de papéis). Nada de *mise en scène*. Em vez disso, usar modelos encontrados na vida. *Ser* (modelos) em vez de *parecer* (actores) (p. 10). “Pôr sentimentos no rosto e nos gestos é a arte do actor, é teatro. Não pôr sentimentos no rosto nem nos gestos não é o cinematógrafo. Modelos expressivos involuntários

(e não inexpressivos voluntários)” (p. 82).

Ficou para a história a sua brutal referência à representação da Falconetti de Dreyer:

“À falta de verdade, o público agarra-se ao falso. O modo expressionista como Mlle. Falconetti erguia os olhos para o céu, no filme de Dreyer, arrancava lágrimas” (p. 129). No *Processo de Jeanne d’Arc* tentei, sem teatro nem mascaradas, encontrar, com palavras históricas, uma verdade não-histórica” (p. 131).

Fico com a sensação de que as *Notes sur le cinématographe* (todas elas, e não apenas as sobre *modelos e actores*) são o livro de cabeceira de Sapinho. E de que o realizador usou Pedro Sousa e Joana Barata como *modelos* bressonianos, mas que aceitou trabalhar com a *actriz* Sofia Grilo, a única que “representa” em *Deste lado da ressurreição*.

De facto, como Pedro Costa, Sapinho pertence a uma geração de cineastas em quem a marca de Bresson é indelével: para alcançarem a transparência de um rosto (a expressão de uma sua interioridade) sem produção de contexto dramático ou representação, precisam de regressar à contemplação extática oferecida durante séculos pela pintura retratista e pela imagem fixa. Mas, como escreveu Jacques Aumont (6) no seu *Du visage au cinéma*, de 1992, depois de recordar que a história do rosto e do grande plano no cinema é muito vasta, rica e plural, e conheceu todo o tipo de experiências e de doutrinas:

“No fundo, foi por ter querido espremer o rosto cada vez mais, como um velho limão já sem sumo — no sentido de expressão, de verdade, pouco importa — que [o cinema] acabou por mostrá-lo definitivamente vazio, vazio de interioridade, de expressão, de facialidade” (183). Mas, acrescentou Aumont a fechar o livro: “Tentado [agora] pela perda do rosto como por tudo o que lhe chega da pintura, o cinema não pode, porém, ignorar que essa perda acarretaria a sua. Ele tem, por isso, de continuar a produzir o rosto, mesmo se o extenuou” (203).

Não é por acaso que Sapinho também diz que o que lhe interessa é a

transcendência (daí talvez o surpreendente mergulho no pietismo auto-flagelador do séc. XVI, com que Felipe II tanto empatizou quando tomou posse do reino de Portugal). Pelo nosso lado, e sem pretendermos usar aqui de *grands mots*, diremos que as experiências de Sapinho ganharão em tornar-se um dia imanentistas, no sentido em que Deleuze uma vez escreveu sobre um cinema da imanência. A questão é relevante porque existe uma diferença filosófica incontornável (que também interessa as práticas artísticas) entre *transcendental* e *transcendente*, diferença que não pode ser ignorada por um cineasta que tem dez mil livros em casa:

O *transcendente* continua a propor que mantenhamos uma relação de *essência* com o que está acima de nós, num plano sobrenatural, e é por natureza eminentemente crente e religioso; é aquilo que procura o surfista-monje de Sapinho. Personagens que desejam a transcendência olham para cima e para o céu em busca de Deus como o arcanjo olhava, e transformam a sua experiência em rituais vividos como missas: transformam os seus corpos do dia-a-dia em corpos cerimoniais (a repetida auto-flagelação de Rafael). O *transcendental*, pelo contrário, agarra-se, desde Spinoza, à materialidade e à *existência* das coisas, ao ser dos objectos e dos corpos, a que ele chamava *substância*, estabelecendo um plano de imanência onde se projecta tudo o que antes julgávamos existir “acima” de nós. No céu, já não vê senão nuvens, por mais belas que sejam — e é bom que o sejam. Personagens que buscam a imanência olham em seu redor e procuram-se no mundo, nas coisas e nos outros: mundo, coisas e outros tornam-se, para eles, expressivos. Não é o que faz este surfista-monje — nem o seu criador.

O filme religioso tende com frequência a esvaziar o dia-a-dia dos seus detalhes irrelevantes, concentrando-se na redenção do real, do sensual e do profano defendida por Kracauer e retomada por Schrader, como entre outros relembrou Hagen no seu «Transcendence in films: Some Thoughts» (7). Fazendo-o, tenta oferecer uma arena interior onde o combate do protagonista seja emocional e empático, um *pathos* onde ele se torna obstinado, auto-referencial e por vezes narcísico — um percurso efectuado na *borderline* entre a santidade e a crise psicótica. É um exercício em que também Sapinho se aplicou, evitando a dispersão e concentrando-se no *design* elementar do percurso de Rafael. Só o

mundo exterior da mãe e da irmã do protagonista oferecem ao espectador um magro contraponto a este mergulho na jornada da conversão. Mas é um mundo contaminado pela morte do pai e o desaparecimento do filho e irmão: elas tendem a dormir juntas, acompanhando-se uma à outra na solidão, e Inês afasta-se dos seus amigos na escola antes de romper, também, com a mãe — por ela lhe ter mentido sobre a ausência de Rafael.

A reflexão e a bibliografia sobre a transcendência no cinema são muito vastas, de matriz essencialmente cristã e reportam quase sempre ao desejo de mostrar, através de signos imagéticos e sonoros, uma realidade sobrenatural. Recorde-se por exemplo a extensa obra de Amédée Ayfre, contemporâneo de Bazin, sobretudo *Dieu et le cinéma* (1953) e *Conversion aux images* (1964), ou o livro que escreveu a meias com Henri Agel, *Le cinéma et le sacré* (1961), ou ainda o clássico *The Transcendental Style in Film*, de Paul Schrader (1972) e o mais recente *Ils ont filmé l'invisible*, de Pierre Prigent (2003), onde são analisados filmes de Axel, Bergman, Bresson, Dreyer, Tarkovski, Von Triers (8). Por outro lado, as principais comunicações sobre transcendência e cinema, apresentadas no Convegno Internazionale “Poetica e Cristianesimo” da Pontificia Università della Santa Croce (Roma, 2003), por exemplo, estão disponíveis *on line* e convergem em grande parte, quer quanto aos autores de referência quer quanto aos cineastas estudados, manifestando a crescente coerência interna da comunidade de investigadores e a estabilização do *corpus* analisado.

Mas a discussão entre transcendência e imanência continua actual, por exemplo em «Immanence and transcendence in the genesis of form» de Manuel de Landa (9), e foi sobretudo relançada por Deleuze e Guattari e pelo seu rebatimento da transcendência no «plano de imanência» — rebatimento a que Sapinho é alheio enquanto cineasta. Schrader, por sua vez, introduziu a sua discussão com um velho aforismo Zen que mantém pertinência enquanto metáfora das passagens entre transcendência e imanência:

“Quando comecei a estudar o Zen, as montanhas eram montanhas; quando pensei ter entendido o Zen, as montanhas deixaram de ser montanhas; quando finalmente o entendi de facto,

as montanhas voltaram a ser montanhas”.

A especificidade da conversão do Rafael de Sapinho pede uma discussão compreensiva, que permita clarificar as intenções do realizador e a natureza da experiência proposta em *Deste lado da ressurreição*. Pelo modo como procura a transcendência, o filme presta-se a ser visto como o conto da imparável conversão de um *alter-ego* de Sapinho, não às ecuménicas *Universiæ Ecclesia*, à *Ecclesia Dei* ou a uma das heresias, por vezes magníficas, que sempre viveram nas suas margens, mas à sua tão ibérica e localista versão auto-flageladora e pietista de finais do séc. XVI. Tal escolha não está isenta de evidentes riscos: a conversão de Rafael, surfista e quase arcanjo, não é uma conversão à Igreja corrente, é uma redução exótica e deliberada do protagonista a *essa* estirpe dada e regional da crença, tão anacrónica como seria o seu ingresso como noviço num *béguinage* medieval ou a sua transfiguração num cáтарo do Languedoc. O pietismo auto-flagelador dos capuchinhos pode ser entendido como uma cama de Procusto masoquista e um ninho de auto-violência para a (ainda) contemporânea fome de divino.

Porquê, então, usá-lo no filme? Porque foram os capuchinhos, e não outros, que habitaram os Capuchos, dirá talvez Sapinho, invocando a história do convento. Mas será apenas por isso? Melhor que nós, saberá o cineasta se merecia atravessar tão estreito e mordente limiar, porque o mais pesado não-dito do filme é provavelmente a culpa do surfista face ao pai morto, face à mãe e irmã ou face a outros — e a compulsão para a sua negra expiação. Junto de um mentor que se debate com um problema de recursos humanos (“Tantas almas por salvar, e nós tão poucos”), o novel flagelante nem morre nem ressuscita: quer expiar os seus pecados mas continua a viver mal com a vida e consigo mesmo, num *mal de vivre* sem esperança.

A disciplina herdada dos flagelantes punia o pecado e a culpa próprios ou alheios e assentava numa vulgata dualista, segundo a qual para salvar a alma era indispensável mortificar o corpo: “dar-lhe uma lição”, como ainda se diz para justificar uma sova, ou tantas “lições” quantas as tidas por necessárias. Essa velha simplificação popular da tradição platónica e gnóstica, que a Igreja de Roma adoptou de bom grado, alimentou durante séculos a ideia de corpo sacrificial e terá derivado

para numerosas formas de masoquismo associadas ao tradicional silêncio (e ao secretismo) monástico. Foi, decerto, muito longamente tolerada: na prática, nunca foi formalmente condenada pelo aparelho romano, porque representava a luta contra o hedonismo em geral e contra o *homo eroticus* em particular. E a carga de culpas que a Igreja de Roma transportava relançou a sua popularidade durante a Contra Reforma.

Mas porque razão um jovem surfista do séc. XXI adoptaria para si o látego auto-punitivo do paradigma romano medieval? Afinal, no advento da Era Aquariana, ele bem poderia estar em processo de conversão budista, acrescentando-se a todos os Jaimal Yogis, Ross Anthony e Greg Gutierrez deste mundo, que se esforçam por relacionar *Zen and Surfing* (veja-se, do primeiro: *Saltwater Buddha - a surfer's quest to find Zen on the sea*), ou tornando-se adepto da “dark green religion” de Bron Taylor, ou ainda fundando no Guincho uma congregação néo-cristã como a da californiana Huntington Beach.

É esse o mistério de *Deste lado da ressurreição*, para o qual o filme não fornece qualquer chave, a não ser a referência histórica ao que o convento de facto foi. Porquê ter trocado o *Zeitgeist* néo-hippie pelo do pietismo do séc. XVI? Aparentemente, Sapinho quis evitar que a conversão do seu Rafael pudesse ser confundida com qualquer mania provinda da *New Age*, da *Age of Aquarium* cantada no *Hair* de 1967 ou de qualquer dos proto-misticismos seus sucedâneos, o que condenaria o surfista a encarnar uma simples variante de personagem de série televisiva. O antídoto contra esse risco de contágio terá sido o pietismo auto-mortificador, com selo de garantia de catolicidade (embora hoje semi-arrumado no museu de cera da Igreja) e com outro peso no historial das conversões: para grandes males, grandes remédios.

A estupefacção e a repugnância diante do percurso de Rafael é, aliás, no filme, representada pela mãe do protagonista (que decerto aceitará melhor uma sua deriva *New Age*, mais moderna): para ela, a conversão do filho ao pietismo capuchinho, que ela esconde da filha, é tão incompreensível como seria a sua adesão ao satanismo da Marquise de Montespan. Na mãe do surfista-monje, Sapinho antecipou o previsível desconforto de parte dos espectadores do filme: ela rejeita *aquela* con-

versão, desiste do filho e tenta impedir o contacto entre ele e a irmã, como se fosse preferível tudo fazer para apagar, do vivido de ambas, tal experiência. Talvez por isso Sapinho sustente que “aquela mãe e aquele filho nunca poderiam encontrar-se, pelo menos nesta vida e neste mundo”.

Ora, a única forma de entender a opção do protagonista é pactuando com esta de modo compreensivo, como faria um para-médico diante de uma crise extrema: aceitando perpetuar a admissão de que os caminhos de Deus são insondáveis e levando a *temporary suspension of disbelief* de Coleridge ao velho *topos* onde a ficção nos pede que nos tornemos candidamente cegos a todo e qualquer anacronismo. Mas fazendo-o entramos no domínio do *fantástico*, subimos ao antigo degrau inconsistente onde se estabelece o *sacrum commercium* entre o divino e o humano, que sempre precisou de ser defendido por um conveniente Cerberus. Veja-se o que diz a *Saudação às Virtudes* de S. Francisco, ainda hoje adoptada pela Província Portuguesa dos Frades Menores Capuchinhos:

“A santa obediência confunde todos os desejos dos sentidos e da carne; traz o corpo mortificado na sujeição ao espírito e na obediência ao seu irmão, e faz o homem submisso a todos os homens deste mundo; e não só aos homens, mas ainda a todas as bestas e feras, para que possam fazer dele o que quiserem, na medida em que lá do Alto o Senhor o permitir”.

.
. .

Não nos alongaremos de mais sobre os inefáveis monjes cuja aparição iluminou Sapinho no nevoeiro dos Capuchos. Mas vale a pena lembrar que, estando o conventinho em construção, Felipe II obteve de Roma o desmantelamento dos franciscanos conventuais, tão ricos em casas e bens que até para o rei eram “pestilentos”, e que os capuchinhos e arrábidos representaram, nesse início da Contra-Reforma de Trento, o regresso ao despojamento e à pobreza originais da ordem — a mesma pobreza e o mesmo despojamento que Sapinho quis ver nos surfistas do Guincho.

Quanto à disciplina capuchinha, o *Livro de doutrina espiritual* de Francisco de Sousa Tavares, divulgador, em 1564, do *recojimiento* de Francisco de Osuna e do programa pietista, pugnava pelo retiro enclausurado e pela oração mental em substituição da oração verbal ou jaculatória, furtando-se à igreja carnal e ao seu espectáculo — enquanto o Santo Ofício acendia jubilarioramente autos-de-fé nas praças públicas e eliminava um a um os *alumbrados* do Livre Espírito, entre outros, decerto menos especialistas em sobrevivência mas bem mais interessantes (10). Aqueles capuchinhos souberam evitar eficazmente o mundo onde viviam — um mundo onde se começava uma disputa teológica numa qualquer sacristia e se acabava denunciado num tribunal da Inquisição.



Um dos *S. Franciscos* de Zurbarán. *The Cork Convent* (Capuchos) gravura de William Burnett. *O êxtase de Santa Teresa d'Ávila* (pormenor), de Bernini.

Mais relevante para o que aqui nos ocupa é que, ao mesmo tempo que cultivava êxtases e visões interiores na senda do *Camino de Perfección* de Teresa d'Ávila (11) — transe que Bernini viria cem anos depois a pôr em mármore, dando-lhes expressão orgasmática — esse dócil pietismo, que nunca se afastou um milímetro do paradigma medieval da curia romana (12), desconfiava das imagens como via de acesso à divina luz, hesitando de novo, como sempre fizeram os que “não eram carne nem peixe”, entre iconofilia e iconoclastia. Nesta matéria, os capuchinos herdavam mais do Carlos Magno de 790 que, rejeitando as conclusões do concílio de Niceia, afirmava: “Não foi com pintura que Cristo nos salvou”. Isto apesar das imagens terem sido firmemente defendidas pelo influente Francisco de Holanda, em 1548, no seu *De la pintura antigua*, e em termos inequívocos:

“La Santa Madre Iglesia, alumbrada del Espíritu Sancto, grandemente favorece y conserva la espiritual Pintura como perfecto

libro de historia del passado y como memoria muy presente de lo que está por venir” (13).

Mais: nascia o conventinho quando Francisco de Monzón, no seu *Norte de Ydiotas*, de 1563, (14) propôs a representação figurada como ponto de partida para a exegese, invertendo o antigo papel das simples ilustrações e iluminuras. Também ele, como o prior de Sapinho, queria salvar multidões, mas reconhecia nas imagens o elixir que iria ajudá-lo nessa tarefa missionária.

Tudo isto, “curiosidades” no mínimo preciosas para pintores e cineastas que acreditam que as imagens podem mudar o mundo, foi publicado em Lisboa pouco antes e pouco depois da aterragem dos capuchinhos no Monte da Lua, andando a lusa elite a hispanizar-se na órbita da Contra-Reforma e do Santo Ofício, e quando ainda ninguém previa a fantástica catástrofe de Alcácer Quibir, provocada uma dúzia de anos mais tarde por um adolescente insano a quem deram um reino — este reino, que abarrotava de bajuladores e pietistas.

.
. .

Concluamos numa órbita mais próxima do filme: Haden Guest sublinha a proximidade entre *Deste lado da ressurreição* e a “enigmática poética visual” de João Pedro Rodrigues (os dois fizeram-se realizadores na Escola de Cinema e colaboraram em mais de um projecto). Estamos de acordo: João Pedro Rodrigues e Joaquim Sapinho partilham uma “enigmática poética visual” e genericamente pertencem à mesma família de cineastas. Na sequência da estreia do filme no festival de Toronto (secção *Visions*, destinada aos filmes que “mais expandem as possibilidades poéticas do cinema”), o Harvard Film Archive montou, também pela mão de Guest, e já em 2012, a mostra “School of Reis” — evocando os filmes de António Reis e de Margarida Cordeiro e dos realizadores que, com maior ou menor razão, se reclamam dos ensinamentos e da influência do primeiro; entre eles Sapinho, João Pedro Rodrigues, Pedro Costa, Vítor Gonçalves, Manuela Viegas. Entre Toronto e os arredores de Boston, onde o Harvard Film Archive exhibe as suas escolhas, e depois nos Anthology Film Archives de Nova York, exprimiu-se, assim, um novo interesse americano por um

“renascimento do cinema português”, representado por parte da geração que fez os seus primeiros filmes nas décadas de 80 e 90.

Se alguém que, como o autor destas linhas, viveu a Escola de Cinema (actual Departamento de Cinema da ESTC) nos últimos 25 ou mais anos, pode objectar algo a este amigável revisionismo que a transfigura em “School of Reis”, será meramente o facto de ela ter sido, não apenas a Escola de Reis — que, felizmente, também foi — mas, mais pluralmente, a Escola de Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, Fernando Lopes, Manuel Costa e Silva e tantos outros do “cinema novo” português, para apenas mencionar a geração dos fundadores. Desvalorizar a pluralidade desses contributos significa ignorar aquilo a que a crítica internacional chamou durante quatro décadas, com maior ou menor justeza, *escola portuguesa* e que, na sua diversidade, inclui a “School of Reis”, mas não se resume a ela.

Em *Tabu*, Miguel Gomes (também ele antigo aluno da Escola de Cinema) quis prestar, aproximando-se do antigo cinema, uma homenagem à irrealdade cinematográfica entendida como paraíso, contando uma história de um tempo extinto que também glosa a extinção desse antigo cinema, e assim a sua nostalgia é dupla: tem como referentes o *Lost Paradise* da África colonial e o das cinematografias do tempo do mudo, sobretudo representadas por Murnau. Em *Deste lado da ressurreição*, Sapinho quis experimentar, na era do cinema digital, uma nova maneira, igualmente primitiva, de obter imagens que nos mostrem o mundo tornado invisível pelas imagens irrelevantes que nos cercam. A delicada nostalgia do mudo e o desejo de tornar visível o invisível ter-lhes-ão dado a notoriedade que alcançaram e o poder de re-cativar uma nova atenção da crítica internacional para o cinema que alguns portugueses fazem. São dois filmes diversamente melancólicos, que marcarão as carreiras dos seus realizadores como *turning points* pessoais, e mostrarão, no futuro, que não faltava vitalidade ao cinema português destes anos de chumbo em que vivemos. Significativas são, decerto, as melancolias que os animam: no caso de *Tabu*, a de certa África perdida e imaginária, como espaço cénico acentuadamente despolitizado de uma aventura passional; no caso de *Deste lado da ressurreição*, a orínica actualização de uma espiritualidade de época que parece homenagear uma portugalidade mística, e que o realizador apresenta como tão idiossin-

crática quanto resiliente.

Por abordar ficam, de momento, as condições de produção que *O Som e a Fúria* (mais a *Shellac Sud*, *Komplizen Film* e *Gullane Filmes*), no primeiro caso, e a *Rosa Filmes*, no segundo, puderam oferecer aos dois realizadores para o desenvolvimento dos respectivos projectos, pelo menos no que respeita ao tempo de rodagem e, talvez, de pós-produção. Qual acabou por ser o financiamento efectivo de ambos os filmes? E como foi ele usado, sobretudo no segundo caso, já que é óbvio que entre a ideia inicial e a sua concretização foram passando, não meses, mas anos? Em tempo de crise generalizada como a que vivemos, a análise deste perfil habitualmente silenciado pela crítica e pelo sistema dos media pode ajudar jovens realizadores portugueses a pensar utilmente as suas normas e formas de trabalho. É um tema que abordámos numa obra colectiva, *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo* (15), mas a que vale a pena regressar filme a filme, actualizando a sua investigação aplicada.

Em nota final e não tão à margem do que aqui discutimos como possa parecer: estes dois filmes de Miguel Gomes e Joaquim Sapinho devolvem-nos, em toda a sua dimensão, o problema da exibição cinematográfica no Portugal de hoje. Faltam salas de tipo “estúdio” onde obras como estas — mas não apenas portuguesas — possam ter uma exibição prolongada, porque o seu público se alimenta de informação interpessoal, cujos efeitos de contaminação e contágio requerem muito mais tempo do que o habitualmente dedicado a uma simples campanha de lançamento mediático. São filmes que terão mais público (embora sempre de nicho) se projectados numa rede limitada de salas médias que alimentem o cinema “de arte e ensaio” através de calendários de exibição menos ansiosos e apressados do que os estritamente “comerciais” (16). Numa palavra, filmes como estes precisam de mais tempo em sala para se encontrarem com os seus públicos. Uma tal rede de salas precisaria de cobrir Lisboa e Porto e as demais cidades onde existe ensino superior, e a sua programação poderia ou deveria prever numerosas *reprises*.

A alternativa é a que João Botelho experimentou com o seu *Filme do Desassossego*, de 2010: andou meses com ele ao colo pelo país fora, na

rede de cine-teatros reabilitados por António Maria Carrilho, a apresentá-lo e a discuti-lo, e nessa saga descobriu que é possível multiplicar os públicos de um filme difícil, desde que o autor tenha disponibilizado para se dedicar a um tal exercício de *maternage* com a sua própria obra.

A talhe de foice emergem duas passagens das *Notes sur le cinématographe* (17), de Bresson, a primeira das quais adquire hoje um valor profético, enquanto a segunda antecipa o que aqui dizemos sobre a inadequação das salas a filmes como os que aqui comentámos:

1. “O futuro do cinematógrafo pertence a uma raça nova de jovens solitários que filmarão gastando nos filmes até ao seu último cêntimo e sem concessões às rotinas materiais do ofício” (p. 124).
2. “Devíamos ter em Paris uma pequena sala muito bem equipada, que não passaria senão um ou dois filmes por ano” (p. 130).

Notas

1. É a seguinte a lista de Guest: 1 - *The Turin Horse* (Béla Tarr, Ágnes Hranitzky); 2 - *Le Havre* (Aki Kaurismäki); 3 - *This Is Not a Film* (Mojtaba Mirtahmasb, Jafar Panahi); 4 - *Correspondence* (Robert Fenz); 5 - *Once Upon a Time in Anatolia* (Nuri Bilge Ceylan); 6 - *Cold Weather* (Aaron Katz); 7 - *We Need to Talk About Kevin* (Lynne Ramsay); 8 - *The Deep Blue Sea* (Terence Davies); 9 - *Deste lado da ressurreição* (Joaquim Sapinho); 10 - *That Summer (Un été brûlant, Philippe Garrel)*. E o *top 10* (que lista onze filmes) da *Sight & Sound*: 1 - *The Master* (Paul Thomas Anderson); 2 - *Tabu* (Miguel Gomes); 3 - *Amour* (Michael Haneke); 4 - *Holy Motors* (Leos Carax); 5 - *Beasts of the Southern Wild* (Benh Zeitlin); 6 - *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland); 7 - *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson); 8 - *Beyond the Hills* (Christian Mungiu); 9 - *Cosmopolis* (Cronenberg); 10 - *Once Upon a Time in Anatolia* (Nuri Bilge Ceylan); 11 - *This is Not A Film* (Jafar Pahani and Mojtaba Mirtahmaseb). E finalmente a lista dos *Cabiers*: 1 - *Holy Motors* (Leos Carax); 2 - *Cosmopolis* (David Cronenberg); 3 - *Twixt* (Francis Ford Coppola); 4 - *4:44 Último*

Dia na Terra (Abel Ferrara); 5 - *In Another Country* (Hong Sang-Soo); 6 - *Take Shelter* (Jeff Nichols); 7 - *Go go tales (Histórias de Cabaret)*, Abel Ferrara); 8 - *Tabu* (Miguel Gomes); 9 - *Faust* (Alexandre Sokurov); 10 - *Keep The Lights On* (Ira Sachs). Filmes portugueses integram, assim, o top ten dos Cahiers pelo quinto ano consecutivo: em 2011 *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira) obteve a segunda posição; em 2010, *Morrer como um homem* (João Pedro Rodrigues) a sétima; em 2009, *Singularidades de uma rapariga loura* (Manoel de Oliveira) a quinta; e em 2008 *Juventude em marcha* (Pedro Costa) a segunda.

2. *Sangue do meu sangue* obteve o grande prémio do júri no festival de Miami, prémio da crítica internacional e menção especial do Otra Mirada (da TVE) em San Sebastian, prémio de melhor filme nos festivais de Pau (França) e Curitiba (Brasil), prémio New Vision do Crossing Europe em Linz (Áustria), e do público no festival internacional do cinema d'autor (D'A) de Barcelona, além de vários nacionais. O filme passou ainda nos festivais de Toronto (Canadá), Busan (Coreia), Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte (Brasil), Turim (Itália), Edimburgo (Escócia), Palm Springs e Austin (EUA), Ficinam (México), Vilnius (Lituânia), BAFICI Buenos Aires (Argentina), Istambul (Turquia) e da Cidade do Panamá.

3. ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

4. STORARO, Vittorio, *Scrivere con la luce*, Milão, Mondadori / Electa - Academia dell'immagine, 2001-2003. (Prima Parte: *La Luce*, 2001; Segunda Parte: *I colori*, 2002; Terza Parte: *Gli Elementi*, 2003).

5. CALVINO, Italo, *Lezioni Americane — Sei proposte per il prossimo millennio*, Milão, Garzanti, 1990. Tr. port. *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema, 5ª ed., 2006.

6. AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1992.

7. HAGEN, W. M., «Transcendence in Film: Some Thoughts», url: <<http://home.snu.edu/dept/swccl/Hagen.pdf>>, consultada em Dezembro de 2012.

8. Ver também LINDWAL, Terry, «Religion and Film», in *Communication Research Trends*, Centre for the Study of Communication and Culture, vol. 23 (2004) n° 4, url: <http://cscs.scu.edu/trends/v23/v23_4.pdf>, consultada em Dezembro de 2012.
9. DE LANDA, Manuel, «Immanence and Transcendence in the Genesis of Form», 1997, url: <<http://pt.scribd.com/doc/20258586/DeLanda-Immanence-and-Transcendence-in-the-Genesis-of-Form>>, consultada em Dezembro de 2012.
10. Sobre os *Alumbrados* portugueses, defendeu António Vítor Ribeiro em 2009, na Universidade de Coimbra, uma reveladora dissertação de doutoramento intitulada *O Auto dos Místicos — Alumbrados, profecias, aparições e inquisidores (séculos XVI-XVIII)*, disponível na url: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/10246/3/o%20auto%20dos%20m%C3%ADsticos.pdf>>, consultada em Dezembro de 2012. Embora menos percutantes do que os *Alumbrados* da Extremadura espanhola, os de Portugal não deixaram de suscitar o empenho do Santo Ofício, enredados na teia místico-pietista e acusados de feitiçaria, falsas profecias e falsas visões, bem como de burla e amoralidade.
11. ÁVILA, St^a. Teresa d', *Camino de Perfección (Pasión Mística)*, ed. Pío Baroja, Ulan Press, 2011.
12. Sobre o “paradigma medieval da igreja romana”, cf. KÜNG, Hans, *O Cristianismo, Essência e História*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002.
13. HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga* (1548), introdução, notas e comentário de José da Felicidade Alves, Lisboa, 1984; *Diálogos em Roma* (1548), introdução e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, 1984.
14. MONZÓN, Francisco de, *Norte de Ydiotas* (1563), Biblioteca Nacional Gigital, url: <<http://purl.pt/23144/2>>, consultada em Dezembro de 2012.
15. MENDES, J.M. (coord.) *et al*, *Novas & Velhas Tendências no Cinema*

Português Contemporâneo, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2013.

16. *Tabu* estreou em Portugal a 5 Abril de 2012 e fez 21.169 espectadores nas salas nacionais, obtendo uma receita bruta de € 106.682,51 e atingindo a sétima posição no ranking das 29 longas-metragens portuguesas estreadas ao longo do ano. 60% do financiamento de *Tabu* foi português, mas de origem privada — o ICA apenas apoiou o filme. *Deste lado da Ressurreição* estreou a 15 de Novembro e tinha feito 2.199 espectadores até 19 de Dezembro (últimos dados de *box office* disponíveis à data da redacção do presente texto), com uma receita bruta de € 11.736,70, ficando em décimo sétimo lugar no mesmo ranking. Os cinco filmes portugueses mais vistos em sala, em 2012, foram *Balas & Bolinhos – O Último Capítulo*, de Luís Ismael (255.477 espectadores, € 1.294.670,85 de receitas); *Morangos com Açúcar – O Filme*, de Hugo de Sousa (236.856 espectadores, € 1.225.910,81 de receitas); *Aristides de Sousa Mendes – O Cônsul de Bordéus*, de Francisco Manso e João Correa (50.086 espectadores, € 251.446,85 de receitas); *Linhas de Wellington*, de Valeria Sarmiento (49.330 espectadores, € 227.522,86 de receitas); e *Floribela*, de Vicente Alves do Ó (40.875 espectadores, € 175.964,41 de receitas). No mesmo ano, *O Gebo e a Sombra*, de Manoel de Oliveira, fez 5.983 espectadores e € 29.782,42 de receitas; e *Em Câmara Lenta*, de Fernando Lopes, 1.167 espectadores e € 4.679,25 de receitas. Em 2011 e 2010, *Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo, tinha feito 21.168 espectadores; o documentário *José e Pilar*, de Miguel Gonçalves Mendes, 11.579; o *Filme do Desassossego*, de João Botelho, 11.551; *O Estranho Caso de Angélica*, de Manoel de Oliveira, 2.724; e *Cisne*, de Teresa Villaverde, 2.340. Nada de particularmente novo nas salas portuguesas, portanto.

17. BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, 1990.

Diário de Lisboa

Uma entrevista de Maio de 1985



João Maria Mendes, António Reis, Margarida Cordeiro e Jorge Leitão Ramos durante a entrevista de Maio de 1985. Foto de José Tavares (Diário de Lisboa).

António Reis e Margarida Cordeiro — Viagem a uma paixão

Por tanto se voltar hoje a falar de António Reis e da sua influência em cineastas que foram seus alunos na Escola de Cinema, numa altura em que se sente a falta gritante do restauro e edição em *dvd* dos filmes que fez com Margarida Cordeiro, reeditamos a seguir a entrevista com os dois cineastas publicada na edição de 14 de Maio de 1985 do *Diário de Lisboa*, pp. 6-7. Foram seus autores João Maria Mendes (na altura chefe de Redacção do jornal) e Jorge Leitão Ramos (então crítico de Cinema do mesmo jornal). O primeiro parágrafo resume as sínteses de primeira página e de abertura da entrevista. A partir do segundo parágrafo, a transcrição é fiel ao texto então publicado, salvo pela correcção de ocasionais gralhas e de pontuação. Esta entrevista junta-se, assim, à colecção de materiais já actualmente reunidos pelos autores do notável *blog* <antonioreis.blogspot.com>.

Jaime, Trás-os-Montes e agora, estreado com bastante atraso em Portugal,

Ana: uma cinematografia poderosíssima e profundamente portuguesa, que faz emergir um casal de cineastas tomado de um amor louco pelo cinema e pelo mundo que filma, pelas atmosferas que cria. António Reis e Margarida Cordeiro, geralmente pouco propensos a conceder entrevistas, são os nossos convidados de hoje à *Mesa DL*. Este é o relato de uma conversa sobre uma obsessão: um casal de cineastas explica a um jornalista e a um crítico de cinema que não pode deixar de fazer o que faz, e porque se tornou radical na defesa do seu próprio trabalho.

. . .

Afastado o gravador de som para que ele não condicionasse qualquer movimento da conversa, reduzida deliberadamente a tomada de notas a meia dúzia de palavras dispersas e meramente alusivas, o texto desta entrevista é ordenado apenas pelas associações da memória. Extractos do diálogo regressam, chamando uns pelos outros dada a sua cumplicidade, para serem escritos. Assim foi feita esta entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro, realizadores de cinema, autores de *Ana*, agora em exibição num auditório do Forum das Picoas, e de *Trás-os-Montes*.

Ana será um filme destinado a marcar a cinematografia contemporânea, mas não nos referimos, aqui, a ele, numa perspectiva crítica (esse trabalho já foi feito nestas páginas: v. a crítica de Jorge Leitão Ramos no *DL* de 9 de Maio).

O que começa por emergir da memória dessa conversa de três horas com os seus autores é o obstinado rigor da preparação e realização do filme: planos, sequências, enquadramentos previstos com meses, anos por vezes, de antecedência em relação às filmagens. Dias esperando, com toda a equipa suspensa algures no Nordeste transmontano, determinada luz sobre determinada paisagem. Lojas devassadas em busca de certa seda porque ela quebra e cai melhor, perante a câmara, do que o cetim. Folhas secas de castanheiro ou uma arca de micas preciosamente conservadas e depois transportadas até ao preciso terreno, ao exacto ângulo, aos únicos poucos segundos em que deviam entrar em cena. Articulações cromáticas estudadas até à exaustão, ruídos naturais registados e trabalhados como complexas sinfonias pelo prazer de cri-

ar, primeiro, mas também na esperança do espectador ideal capaz de ser cúmplice desse trabalho, adivinhando-o e fruindo-o até à derradeira minúcia. Haverá — crêem os dois cineastas — quem pela vibração, intensidade e contornos do som distinguirá no filme os ventos lunares, puras deslocações das massas de ar no espaço, daqueles outros que arrancam a vegetação à terra. Haverá quem distinga os insectos nocturnos dos diurnos...

— Joris Ivens — evoca António Reis — ia ser operado. Era uma operação de vida ou de morte, ele não sabia se iria acordar da anestesia. Pois ele disse-nos, no hospital, que adormecera com as imagens de *Ana* na memória.

Indícios de fruição individual do filme, trazidos por António Reis:

— O filme passou quatro vezes numa sala de Berlim, a última das quais a pedido de jovens. A juventude alemã é muito especial, e a de Berlim talvez mais ainda, sem dúvida devido às dilacerações complexíssimas que vêm desde a guerra. Ora, um desses jovens levantou-se depois da projecção, virou-se para mim e saiu-lhe isto: “Eu só queria dizer-lhe... Obrigado!”. O que o acontecimento tem de especial é que na sala, apinhada, rebentou uma sala de palmas em corroboração do que ele fez. Outro jovem veio procurar-me a sós, deu-me um beijo e agradeceu-me: “Eu sou grego”. “*Porque* eu sou grego”, ouviu o realizador. E esclarece:

— Estas posições individuais de espectadores que se transformam em comunidade, em multidão, são para nós infinitamente mais importantes do que o comentário ou a crítica institucionais.

O destinatário da obra é sem dúvida incerto e os seus autores lançam, com ela, uma rede de que se ignora o que vai capturar. Neste caso, entre as emoções privadas que António Reis e Margarida Cordeiro recordam — como as que citamos — irromperam também entusiasmos como o de Marguerite Duras, e interesses de produtores estrangeiros pelo seu trabalho, mal reconhecido entre nós.

— Nós não concorreremos mais aos planos de produção do IPC... É

impossível aceitarmos as suas imposições: pedem-nos cem páginas de sinopse, quando nós só poderíamos apresentar-lhes página e meia. Não trabalhamos assim. (Acrescenta Margarida Cordeiro, explicando-se: Eu não sei mentir”. E António Reis: “É verdade. Não sabe”). — Além disso — continua ele — ao abrir uma excepção às suas próprias regras para o Manoel de Oliveira, o IPC condenou-se moralmente a transformar a excepção em regra e, na ausência da explicitação de critérios, aliás sempre discutíveis, o pior dos cineastas pode agora abordá-lo querendo a excepcionalidade igualmente para si...

O esplendor da obra

O casal realizador de *Ana* está envolvido numa guerra sem quartel em torno das condições de afirmação da obra. Por um lado, eles rejeitam a passagem do filme no circuito comercial, como já fizeram com *Trás-os-Montes*, porque é diminuto o número de salas a que atribuem suficientes condições de projecção e de som. A esta posição radical responde histrionicamente a Comissão oficialmente criada para avaliar as obras em exibição, negando a *Ana* a classificação de “filme de qualidade”. Por outro lado, ao recusarem as normas de recurso ao apoio do IPC, António Reis e Margarida Cordeiro auto-excluem-se do financiamento de Estado, mas, reconhecido noutros países o valor do seu cinema, este torna-se objecto do entusiasmo de financiadores estrangeiros. Vellas histórias, estas de sucessivas formas de exílio no seu próprio país.

A posição radical que assumiram nesta guerra (um gesto do dedo ao braço explica: “Se concedemos um mínimo que seja, tomam-nos o máximo que podem”), enraíza-se num respeito total pelo fulgor de cada obra de arte. Assim, estão contra a corrente que hoje domina a circulação dos objectos culturais. Por exemplo, são inteiramente contra a passagem de cinema na televisão:

— Não é possível ver-se o *Couçaçado Potemkine* na televisão e dizer-se que se viu o *Couçaçado Potemkine*. A mudança de meio não convém a nenhuma obra de arte. Ver um original de Piero de la Francesca não é a mesma coisa que ver a sua reprodução num livro de bolso. Estar na Capela Sistina não é a mesma coisa que ver fotografias dela num álbum. Os frisos do Parténon num museu de Londres não são os mes-

mos que na Acrópole a que foram arrancados, falta-lhes a luz de Atenas e o contexto arquitectónico a que pertencem. No livro de bolso, no álbum, na televisão, a imagem é meramente alusiva ao original, ilustrativa do original. Tomar uma coisa pela outra é típico de quem pensa que se pode fazer a audição de uma sinfonia numa sala sem quaisquer condições acústicas, e no caso de isto ser defendido por cineastas é sintoma da sua inteira incapacidade para lidar com o que o cinema é, e permite fazer. A perda é gigantesca em ímpeto da obra, em fulgor, em riqueza, em quantidade de informação passada. Há que ser inteiramente radical nesta matéria, em defesa da originalidade e da presença irreduzível de cada obra de arte. Até certos poemas da idade clássica deixam de ser os mesmos quando os imprimimos em corpos e tipos tipográficos totalmente diversos daqueles a que se destinavam quando foram escritos, ou se os editarmos num papel “não-te-rais”...

Perguntamos-lhes se não é, então, possível fazer filmes para a televisão.

— É sem dúvida possível, mas tratar-se-á então de filmes feitos especificamente para esses meios técnicos, com um conhecimento rigoroso da sua linguagem, com outra morfologia e outra sintaxe. Mudar de meio implica mudar de gramática. Serão, em todo o caso, filmes completamente diferentes daqueles que actualmente fazemos. No máximo, a passagem, na televisão, de cinema que foi feito para salas, pode servir de “introdução” a esse cinema, mas é sempre uma introdução alusiva, ilustrativa do que são, realmente, esses filmes quando passados no meio para que foram feitos.

Compulsão

Queremos saber o que significa para eles fazer cinema e de súbito as tonalidades de base da conversa acentuam-se velocíssimas, a paisagem torna-se obsessional, estamos em território sagrado e mutante. António Reis torna-se mais tumultuoso, mais empático, o seu débito exprime uma grande vontade de comunicação no limite do envolvimento emocional. Margarida Cordeiro torna mais activas as defesas, passa a desconfiar mais das palavras, pede compreensão para o que é indizível através delas, torna-se claro que são fundas as razões porque não cos-

tuma dar entrevistas.

— Fazer cinema é para nós um objecto de desejo e o que nos move é compulsivo, não podemos fazer outra coisa, é impossível fugirmos-lhe, e neste sentido há nisto uma espécie de fatalidade. Filmar é em parte uma regência de acasos, mas é sobretudo uma regência de núcleos emocionais. Nós não filmamos senão o que amamos profundamente. De resto, que dizer sobre o que é o cinema? Tem-se a sensação de que está tudo dito. Para mim (é agora Margarida Cordeiro que fala), a arte mais perfeita, mais complexa, é a música. O cinema ainda não é isso, mas tende para isso... Se eu fosse Deus tornava-me música, ou desejava regressar como música numa próxima encarnação.

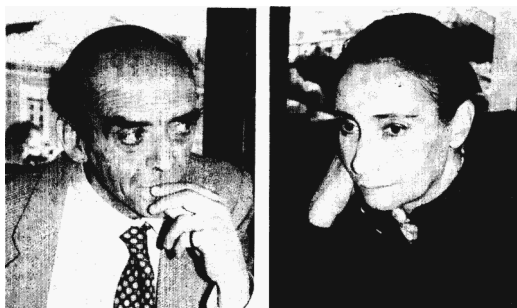
“Por outro lado o cinema não é pintura, não é escultura, não é música, não é arquitectura, mas resulta de um agenciamento específico das potencialidades de todas as artes, resulta, para nós, da intimidade com elas e também, evidentemente, das novas sinergias, do olhar e da escuta que ele torna possíveis... O cinema tem sido sempre um olhar e uma escuta, a sua história é a história de determinados olhares e de determinadas escutas. Não é literalmente, claro: há filmes mudos em que o som parece irromper, explodir. Eles estão densamente povoados de sons...

“O Cinema que fazemos é também uma experiência radicalmente individual; construímo-lo, sem dúvida, a partir da nossa viagem interior. Ele destina-se à comunidade, sim, mas nós cremos que se faz tanto mais para a comunidade quanto mais se é radicalmente individual — é esse o percurso próprio da arte.

“Por tudo isso, nós sobretudo gerimos intensidades, definimo-nos como cúmplices e íntimos nessa actividade compulsiva, é como se partilhássemos um segredo poderosíssimo...

“Perguntam-nos se o real que filmamos é assim, se aquele Trás-os-Montes lá está como o filmámos. Está, sim... Existe e está lá, mas ele é filtrado por nós — e qual a arte que não filtra o real? Qual a representação que não filtra o representado? Quando a Comissão de Qualidade diz que o nosso cinema não é naturalista nem outra coisa, quando tro-

peça em géneros e não consegue classificá-lo, está de facto a tropeçar no nosso olhar e na nossa escuta*.



António Reis e Margarida Cordeiro durante a entrevista.
Fotos José Tavares (Diário de Lisboa)

Margarida Cordeiro é psiquiatra. Perguntamos-lhe se esse olhar e essa escuta estão marcados pela psiquiatria, pela necessidade de compreender o normal a partir do patológico, visto que o segundo expõe tantas vezes as componentes do primeiro. Não há qualquer hesitação na resposta, a que se junta António Reis, como se para eles essa questão fosse um ponto de partida e também um ponto de chegada:

—Justamente, para nós não existe qualquer fronteira entre o normal e o patológico. É totalmente impossível estabelecer a partilha entre os dois campos.

Intimismo

Intermezzo: apesar da carga onírica do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, e da própria conversa que com eles mantivemos, numa entrevista como esta acontece o contrário do que sucede quando passamos a escrito um sonho: os seus conteúdos, em vez de se condensarem, ocupando apenas uma mão-cheia de linhas, desdobram-se e ampliam o texto. Apressemos-nos, portanto; façamos com que apenas nos acenem de longe, como num galope apressado, regiões inteiras do diário.

Sobre o que compõe o real: “tudo”, dizem eles. Sobre a não necessidade de uma *história* nos filmes: Margarida Cordeiro insiste em que o cinema não tem de ser narrativo, embora ela própria pudesse desejar fazer um filme com base num romance, por exemplo *Madame Bovary*. Sobre a inexistência de um cinema *urbano* em Portugal: António Reis diz-nos que não existe um cinema que nos fale das cidades enquanto monumentos, história, factos de civilização, e revela-nos que poderia desejar fazer um filme sobre o Porto. Em ambos os casos, porém, o olhar e a escuta seriam os do seu cinema: não-narrativos, não-sociológicos...

Ana foi feito ao longo de seis anos. Eles percorreram 80 mil quilómetros para o levarem a cabo. O filme custou cerca de 15 mil contos (metade do preço corrente de uma produção equivalente, quando o terminaram). Realizadores, argumentistas, autores dos diálogos e de parte dos outros textos do filme, figurinistas, cenaristas, António Reis e Margarida Cordeiro — sobretudo ele — mergulharam a fundo nas tarefas de produção, porque isso faz parte da sua aposta, mas também dado o reduzido orçamento com que trabalharam.

Escolheram de novo a região onde tinham feito o filme anterior, Trás-os-Montes, de onde Margarida Cordeiro é natural. O actor principal de *Ana* é a própria mãe da cineasta. A este respeito vale a pena apontar que eles representam uma simbiose que passou a ser característica de algumas personalidades da cultura contemporânea, simbiose que é ao mesmo tempo uma maneira de estar na vida sem que isso signifique um “estilo” ou uma “escola”: trata-se da vontade, feita actos, de não separarem os seus investimentos e envolvimentos familiares dos restantes investimentos que os ocupam. Eles falam dos seus filmes como da mãe Ana ou da filha de ambos, cujo acompanhamento, nos primeiros anos, chamaram exclusivamente a si próprios, longe de infantários e de outros circuitos de enquadramento infantil. Fazem questão de sublinhar que em todas estas opções o envolvimento e a responsabilidade de ambos é extrema, e marcada pela mesma paixão. Filhos, filmes, relações com outrem, com o passado, com uma região...

Coisas e entes queridos foram, assim, invocados nesta conversa, tanto quanto os filmes e o cinema. É uma atitude intimista e talvez por isso,

por esse intimismo, eles supõem que os acusam de desinteresse pela “política”, pelas causas genéricas, pelas opções e problemas actuais do nosso viver colectivo. António Reis acabaria por responder, a este respeito, a uma pergunta que, na verdade, não fizemos:

— Passa-se connosco exactamente o inverso disso: nós somos pessoas profundamente preocupadas com o País, com o que lhe está a acontecer. É nesse sentido que deve ler-se a nossa paixão e preocupação por Trás-os-Montes, alvo de todas as destruições e de todo o desprezo possíveis, mas por onde passou o que de melhor a Europa teve — o que continua a perceber-se, de modo subterrâneo, nos seus povos e lugares. Mas a calamitosa destruição e o desprezo a que é votada Trás-os-Montes levarão a coisas como esta: os nossos políticos actuais ainda virão a precisar de filmes como *Ana* para poderem saber em nome de que país, de que passado, de que povos falam.

O cineasta tinha-nos dito, sobre as paixões desencadeadas pelo filme entre jovens, em Berlim, que *Ana* lhes dava o que eles nunca tiveram — o peso imponente, e a aparição tímida, de uma riqueza cultural e tecnológica milenária e quase submersa, que irrompe à tona. Raízes alheias, que comoveram jovens estrangeiros até às lágrimas. São as nossas. Seremos já tão *outros* que perdemos, como um bando de cegos numa paisagem estranha, a possibilidade de nos reconhecermos nos nossos lugares, com os nossos próprios rostos, à nossa própria luz?

Frases da entrevista destacadas pelo DL:

Os nossos políticos ainda virão a precisar de filmes como *Ana* para saberem em nome de que país, de que passado, de que povos falam.

Fazer cinema é sobretudo gerir núcleos emocionais. Nós só filmamos o que amamos profundamente.

Os filmes passados na televisão são meras alusões a si próprios, do mesmo modo que estar na Capela Sistina não é o mesmo que ver fotografias dela num álbum.

O espectador ideal é aquele que seria nosso cúmplice até à última das minúcias.

***Ana*, de António Reis e Margarida Cordeiro:
a crítica de Jorge Leitão Ramos**

Recupera-se a seguir a crítica de Jorge Leitão Ramos a que a entrevista acima reproduzida faz menção: foi publicada no *Diário de Lisboa* de 9 de Maio de 1985, p. 19:

O cinema faz-se poesia, perde âncoras, ganha espasmos. Há um universo a receber, um mundo de coisas essenciais e antigas que regressa ao nosso coração. E também incomodidades, asperezas. Como diria Truffaut, *Ana* é um grande filme doente.



A poesia, o que é? A transfiguração do mundo na cabeça do poeta, devolvida até nós através de sinais urgentes, às vezes cifrados, outras trazendo consigo límpidas revelações. A poesia não se racionaliza, nem é só sentimento, vive no cruzamento do saber com outras coisas, que não sei se têm nome, mas existem. A poesia traz sempre consigo a edificação de uma realidade que só é também a nossa porque, para que aconteça, é preciso que fale de algo de essencial: amor, morte, espantos.

Não sei se alguma vez o cinema foi poesia: com *Ana*, é. O crepitar do fogo rima com o ruído ciciado da seara cortada à foíce, as cortinas de linho ondulando sobre a criança nua ligam com os frutos à janela, a ama — nossa — senhora em altar postada tem a íntima verdade das pedras românicas, a paisagem agreste e turbada de Trás-os-Montes é o cenário do princípio do mundo; este filme chama a si toda a memória aninhada nas concavidades da alma, esse vício (como diz Agustina/Oliveira), para a espalhar em pedaços de cinema, imagem e som (o som é fundamental em *Ana*) — dir-se-iam visões, e são.

A poesia não se contrabandeia neste meu texto, está no filme para quem a puder (e quiser) artilhar. Mas terá a poesia arrebatamento que baste para obliterar o que neste filme arranha, quer dizer, nos acorda do êxtase para a fria realidade da matéria?

Por exemplo: as falas sincopadas — “falsas” — de todos os intérpretes não deixarão o espectador ancorado nessa aspereza e, portanto, menos disposto ao embarque na nave do mistério? A evidente obscuridade do estatuto das personagens (quem é fulano? Porque está ali? O que faz? Que tempo é antes, que tempo é depois, quanto tempo?), as marcas de “construção” (um olhar antes de tempo, uma impaciência, um símbolo demasiado óbvio e gasto — lembrando a jovem Ana de vermelho/verde vestida), em suma, tudo o que não desliza e fica entre realidades (nem naturalismo, nem ritualização) não fará empalidecer a luz vivíssima que, a espaços, este filme ergue?

Eu sei: a poesia é a arte da manipulação da matéria, depois do poeta passar nada tem a espessura anterior. Não peço que me contem uma história; gostaria é de nunca sair do enlevo — e saí, várias vezes, por portas bem incómodas. No fundo, este filme é capaz de ser perfeito e, aqui e ali, tosco, irrespirável de exactidão e, mais adiante, a esvair-se. O que mais turba: sente-se que foi feito como se fosse a mais importante tarefa de uma vida, nos limites do amor; por isso, aquilo que comunica é tão intraduzível, por isso aquilo em que não acerta é tão doloroso, tão irritante.

O caminho de António Reis e de Margarida Cordeiro tem já balizas. Num primeiro filme (*Jaime*) fez-se uma aproximação a uma realidade

exterior (um homem louco, que pintara obsessivamente nos últimos anos do seu internamento no hospital Miguel Bombarda); num segundo voo (*Trás-os-Montes*) há já um investimento pessoal (a terra-mãe de Margarida Cordeiro), um rebuscar em si; neste terceiro filme (*Ana*) esse caminho atinge a célula familiar (Ana Maria Martins Guerra, a protagonista, é a mãe de Margarida Cordeiro) naquilo que ela tem de mais forte, a ligação maternal. Curiosamente, à medida que o universo “temático” (palavra incorrecta, mas que uso para simplificar razões) se fecha, o cinema abre-se, perde amarras realistas, por um lado, e estende-se à percepção cósmica das coisas, por outro.

Ao mesmo tempo, António Reis e Margarida Cordeiro arriscam cada vez mais (eu diria que *Ana* vai do infinito ao infinitésimo, do mais pequeno e simples gesto à harmonia dos astros no seu movimento através do céu...), esticam a corda do possível, trabalham em terreno não sinalizado, desbravam. Ganham e perdem. *Ana* é um filme que quer o fogo sagrado e rouba-o dos céus — mas não sempre, mas não por inteiro.

Resta dizer que há que retribuir a este filme amor com amor, serenidade com serenidade, franqueza com franqueza. Com a certeza que esse largo circular, matriz do universo, que fecha *Ana*, tem em si inesgotáveis filhos para oferecer ao nosso olhar: os próximos filmes que hão-de fazer.

P.S.: A Comissão de Qualidade, com a competência a que já nos está a habituar, recusou a *Ana* a classificação de “filme de qualidade”. O texto que atrás fica escrito mostra que não pertencço aos que afirmam como obra-prima o mais recente filme de António Reis e Margarida Cordeiro. Isso não impede que, não sendo cego, nem surdo, nem duro de coração, considere *Ana* uma obra de enorme fôlego, que ousa organizar materiais cinematográficos de forma inovadora, brilhante — revolucionária? É absolutamente infame que um conjunto de pessoas, nomeadas pelo Estado para avaliarem filmes em seu nome, seja, a tal ponto insensíveis, embotadas, incompetentes. Depois dos casos de *Diário íntimo*, de *Paulina na praia* e, agora, de *Ana*, a única atitude a tomar é exigir a demissão urgente de tal comissão. Há limites para tudo.

Ficha:

Realização, argumento e montagem: António Reis e Margarida Cordeiro (Portugal 1981/82).

Textos: Rainer Maria Rilke, A. Reis, M. Cordeiro.

Fotografia: Acácio de Almeida, Elso Roque.

Som: Carlos Pinto, Joaquim Pinto, Pedro Caldas (misturas: Antoine Bonfanti).

Interpretação: Ana Maria Martins Guerra, Octávio Lixa Felgueiras, Manuel Ramalho Eanes, Aurora Afonso, Mariana Margarido, etc.

Cinema: Forum Picoas.

Classificação: Para maiores de 12 anos.

* A «Comissão de Qualidade» da Direcção Geral de Espectáculos era, em 1985, constituída por Eduardo Prado Coelho, João Lopes, José Matos Cruz e Lauro António (críticos); António Lopes Ribeiro (realizador), Nataniel Costa (Ministério dos Negócios Estrangeiros), Yvete K. Centeno (escritora), Pedro Loff (Ministério da Justiça), Alberto Vaz da Silva (advogado), Breda Simões, presidente (psicólogo) e Lima de Freitas, vice-presidente (pintor). Onze membros, portanto. A decisão de não atribuir a *Ana* a classificação de “Filme de Qualidade” foi aparentemente tomada numa votação de quatro contra três membros, ou seja: a “Comissão” reuniu com *quorum*, mas na ausência de quatro dos membros que a compunham. Eduardo Prado Coelho e João Lopes não se contam, a ajuizar pelo que publicaram sobre o filme, entre os membros que então votaram contra ele.

Trás-os-Montes: a crítica de Jorge Leitão Ramos



Em complemento dos textos anteriores, recuperamos igualmente a crítica a *Trás-os-Montes*, estreado no cinema Satélite a 11 de Junho de 1976, da autoria de Jorge Leitão Ramos, publicada no suplemento *Sete Ponto Sete* do *Diário de Lisboa* de 19 de Junho de 1976, p. 7.

Um filme, isto é, imagens e sons organizados a passarem 24 vezes por segundo, pode, de repente, ultrapassar essa sua simples condição e ascender ao nível do símbolo, da arma, do facto social e político importante. Tal é o caso, neste momento, de *Trás-os-Montes*. E no entanto dir-se-á, à primeira vista, paradoxal que tal aconteça com um filme onde não há armas, nem ocupações de terras, nem operários em greve, nem esquerda em movimento, nem nada daqueles sinais exteriores e aparentes que levam as pessoas a rotular um filme de «político», de «interveniente».

Foi no entanto deste filme que a direita pediu a pura e simples destruição. Foi este filme que o conhecido órgão da Imprensa regional *Mensageiro de Bragança* (edição de 7/5/76) classificou de sinistro, de farsa, de afronta, de faccioso, de alienante, de macacada e de outros epítetos afins. E afinal de contas, porquê? Porque *Trás-os-Montes* é, sem reserva, um acto de amor. Acto de amor por um povo, por uma terra, por uma cultura. Porque *Trás-os-Montes* grava, indelevelmente, os sinais de uma resistência secular, as pedras, as lendas e os rostos de um Nordeste cadinho de antigas civilizações, espaço concreto onde se fica e se parte, se vive e se morre. Porque, finalmente, *Trás-os-Montes* é um filme que fala dos explorados e dos esquecidos como nunca ninguém falou

neste País, sem paternalismo, sem condescendência, antes com o calor fraternal de quem solidário se sente, companheiro se afirma. Daí a verticalidade, a firmeza, desta obra que se não limitou a registar, a olhar, mas soube previamente compreender uma realidade, amá-la, e só depois sobre ela se debruçou, atenta, nervosa, calorosamente brilhante.

Trás-os-Montes é daqueles filmes que abrem portas. Poucos filmes o fazem em toda a História do cinema. Este é um deles. Nunca como aqui o cinema atingiu a completa fusão daquilo que artificialmente se convencionou chamar de «géneros». Divisão operada no campo do cinema como se o real (o real do filme, entenda-se) fosse espartilhado e cindível em pequenas unidade autónomas. António Reis e Margarida Martins Cordeiro escolheram a globalidade, o filme total. Por isso *Trás-os-Montes* não é nem documentário nem ficção, não é prosa nem poesia. *Trás-os-Montes* é um filme abertamente inteiro, capaz de conter em si, em acabada unidade, todos esses vectores.

Esta película é ainda, por outro lado, um meticoloso trabalho sobre os materiais cinematográficos. A imagem e o som, claro, mas sobretudo o tempo, a duração, a exacta definição dos clímaxes e dos períodos de desconstracção, das esperas e das angústia, da beleza ofuscante e da tristeza. Dir-se-ia que este filme materializa os próprios sentimentos, como transforma em poesia os factos duros e concretos. Dir-se-ia que *Trás-os-Montes* está no exacto instante em que tudo se queda, por entre rios e montes e gritos e partidas, todas as viagens sem regresso, os nossos sonhos e a urgência, a intranquilidade e por fim a paz dos amplos de amor, os melhores.

Por tudo o que *Trás-os-Montes* levanta, a direita teme-o. Politicamente está provado (se necessário fosse) que a subversão da sociedade burguesa se pode fazer com a simplicidade de um gesto de amor de um povo. É que aí, nesse espaço concreto e vital, pressente-se uma força inaudita, insuspeitada por muitos, sabe-se das noites e das albas em que se chora, se aguenta e se resiste.

